مدرسة البيان
في النثر الحديث

أ.د. حلمي محمد القاعود

الطبعة الأولى

1439 هـ

2018 م

اسم الكتاب: مدرسة البيان في النثر الحديث

التأليف: أ.د. حلمي محمد القاعود

موضوع الكتاب: دراسة أدبية – نقد أدبي

عدد الصفحات: 544 صفحة

عدد الملازم: 34 ملزمة

مقاس الكتاب: 24x17

عدد الطبعات: الطبعة الأولى

رقم الإيداع: 2017/27290

الترقيم الدولى: 978-977-278-651-0








elbasheer.marketing@gmail.com
elbasheernashr@gmail.com


01152806533 - 01012355714

الإهداء



إلى.. أول وردة تفتّحت في أفق حياتي.

ولدي «محمد»

بارك الله فيه، ووفّقه لخدمة دينه ووطنه.

(حلمي محمد القاعود)



أصل هذا الكتاب رسالة الماجستير التي تقدم بها المؤلف إلى كلية دار العلوم

(جامعة القاهرة)

تحت عنوان:

«الخصائص الفنية لمدرسة البيان الحديث في مصر»

ونال بها الدرجة في فبراير ١٩٨٢م



بسم الله الرحمن الرحيم

طبعة جديدة

حمدًا لله على نعمائه، وشكرًا على آلائه وأفضاله، وصلاة وسلامًا على خير خلقه وأنبيائه، محمد بن عبد الله، وعلى آله وأصحابه، اللهم صلّ وسلم عليه، وعلى أبويْه إبراهيم وإسماعيل تسليمًا كثيرًا..

وبعد: فهذه طبعة جديدة من كتاب «مدرسة البيان في النثر العربي الحديث» سبقتها طبعاتٌ على مدى ثلاثين عامًا أو يزيد، تأتي استجابة لمطالبات القرّاء بتوفير نسخ الكتاب بعد نفادِ ما سبق طبعُه. وأحمد الله أنّ كثيرًا من الطلاب والقرّاء أفادوا منه، وجعلوه مرجعًا لعديدٍ من أطروحاتهم الجامعية، ووجدوا فيه تعبيرًا عن أساليب يفتقدونها، وصياغات حقق كتّابُها قيمًا جمالية وفكرية مضيئة ومثمرة.

لقد هبط مستوى التعبير في العقود الأخيرة لأسباب شتى، في مقدمتها انهيار التعليم، وتهافت الإعلام، وتواضع مستوى المتخصصين في لغتنا الجميلة من خريجي الأزهر والتربية والتعليم، لدرجة وصلت ببعض مصحّحي الصحف أنهم صاروا يحتاجون لَمن يصحّح لهم ويوجّههم إلى الصواب، بعد أن كانوا يصحّحون للكتاب، ويصوّبون كتاباتهم. وهو أمرٌ مزعج بلا ريب، ومُقلق بلا شك! والأشدّ وطأة انهيار المستوى الأدبي لكثير من الكتاب والشعراء، ومنحهم جوائز رسمية وغير رسمية رفيعة، وهم لا يتقنون لغتهم ولا أساليبهم، فضلًا عن قصور في الرؤية والتصور، وابتعاد – في كثير من الأحوال– عن القضايا الكبرى التي تهمّ الناس وتشغلهم، بل صارَ بعضهم بوقًا ولسانًا لأعداء الحرية والكرامة والأمل.

أعلام مدرسة البيان من النماذج الطيبة في فكرنا الأدبي الحديث، فقدْ غرسوا قيمَ الأمة وأخلاقها بعد أنْ بعثوها على أسنة أقلامهم، وسقوها بماء عذب لتثمر مرحلةً من أجمل المراحل التي عاشها الأدب العرب الحديث في مصر على مدى خمسين عامًا أو يزيد في القرن العشرين.

بالطبع، لا أحد يودّ من الكتاب أن يعودوا إلى اللغة المهجورة أو الأساليب المتكلفة، وأيضًا فإن القراء لا يحبون لغة هابطة خالية من الجمال والنداوة والعذوبة. نريد لغة بيانية تحقق المتعة والجمال، ولا تبعث الكآبة وتشيع الابتذال.

أسأل الله أن يوفق حرّاس اللغة والبيان إلى استعادة العصر الجميل للأساليب والصياغات، والانتقال إلى مستوى أفضل للتعبير والبيان.

والله ولي التوفيق.

وآخر دعوانا أنِ الحمد لله رب العالمين.

المجد في

المحرم ١٤٣٩هـ = أكتوبر ٢٠١٧م

حلمي محمد القاعود



مقدمة

في فترة الصّبا الجميل، والأحلام العذبة، والآمال المجنّحة، عشت بوجداني مع عددٍ من أعلام الأدب العربي الحديث في مصر، تأثرت بهم، وسعدت بكتاباتهم وشدّتني أساليبهم، لدرجة محاولة تقليدهم في تجاربَ مفعمة بالإخلاص و«الرومانتيكية»، والسّذاجة أيضًا.

وأحسبني في ذلك الحين كنتُ أحيا حالةَ الانبهار والدّهش، أكثر ما كنت أحيا حالة الاستيعاب والتحصيل.. بحكم السنّ والخبرة.

ثمّ جاءت أيام، صدرت فيها أحكامٌ جزافية متسرعة، كانت تلقى غالبًا على صفحات الصحف السيارة والمجلات الدورية، وكان من نصيب هؤلاء الأعلام الذين أثاروا انْبهاري ودهشتي الكثير من هذه الأحكام التي لم تكن في صالحهم غالبًا، ورغم أنّ هؤلاء يمثلون قيماً فنية عالية في العديد من الأجناس الأدبية، وأثروا في زمانهم وأجيالهم، وكان لبعضهم فضلُ الريادة أحيانًا، إلّا أنهم لم ينالوا حقّهم من التقويم الموضوعي الصحيح والنقد العلمي السليم، خاصةً حين ألقت بعض الظروف الاجتماعية والسياسية بثقلها على عملية التّناول النقدي لأدباء العصر الحديث.

وللإنصاف، فقد كانت هناك دراسات جديرة بالتقدير والاحترام، تناولت بعضَ الجوانب والشخصيات في أدبنا الحديث في مصر، ولكنّ هذا الأدب ما زال يحتاج إلى جهودٍ مكثفة ودؤوبة لجلاءِ كثيرٍ من جوانبه، ودراسة كثير من شخصياته.

وقدْ لاح لي أن أعيدَ اكتشاف بعض هذه الشخصيات وتلك الجوانب، إسهامًا متواضعًا في خدمة الأدب الحديث، وتقويماً فنيًّا لظاهرةٍ كبيرة من ظواهر هذا الأدب، وكان أنِ اخترت «مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر» لأدرسَ خصائصها، وأكتشف قيمها الفنية، وقد شجعني على ذلك أنّ الدراسات النقدية حول النثر الحديث في مصر قليلة نوعًا ما، إذا قارناها بتلك الدراسات التي خُصصت للشعر الحديث في مصر، واحتشدت له، نتناول ما يتعلق به ويدور من خلاله وحوله.

ولست هنا في مجال البحث حول أسبابِ قلّة الدراسات حول النثر وكثرتها حول الشعر، ولكنني أريدُ القول: إنّ دراسة الخصائص الفنية لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، قد جعلتني- من جديد- أكتشف عالمًا ثريًّا وزاخرًا ومدهشًا، ولعل هذا ما أعطى للجهد الذي بذلته في القراءة والكتابة طعماً لذيذًا وممتعًا وعذبًا.

وكانت مؤلفاتُ أعلام مدرسة البيان هي محورَ الدراسة بالدرجة الأولى، وكانت النصوص التي كتبوها هي مصدر التقويم وأساس الاستنتاج، ورغم أنّ بعض هذه النصوص وتلك المؤلفات لم تطبَع منذ نصف قرن أو يزيد، إلّا أنني استطعت- بفضل الله- أن أعثر عليها بمساعدة بعض الأساتذة الفضلاء في مصر والسعودية.

وبجانب ذلك، فقدِ استفدت ببعض الدراسات الهامة التي تناولت أعلامَ البيان، وإنْ كان معظمها لم يركز على النواحي الفنية، ولكن الإشارات النقدية التي تضمتها هذه الدراسات، أسهمت بلاشكّ في إضاءة النصوص الأدبية لأعلام البيان.

وقد قسّمت الموضوع إلى تمهيدٍ وثلاثةِ أبواب وخاتمة.

تضمّن التمهيد إلمامةً سريعة بالفترة التي سبقت العصر الحديث، فتناولت أبرز الأجناس الأدبية والقيمة الفنية لكل جنس، من خلال نماذج متعددة سادتْ وشاعت في تلك الفترة.

ودارَ الباب الأول حول «البيان»- مقدماته ومفهومه، فتناول في ثلاثة فصول كيف تطوّر النثر من مرحلة الجمود والتكلّف والتعقيد إلى مرحلة أكثر تحررًا وانطلاقًا وتقدمًا، ثم المقصود بالبيان ومدرسته وجهود أعلامه، فكان الفصل الأول مخصصًا للحديث حول مدرستيْ النثر المسجوع وأبرز خصائصها الفنية، ومدرسة الترسّل في النثر وأهم إنجازاتها وملامحها. مع التركيز على إبراز دور كلٍّ من عبد الله نديم، والأستاذ محمدعبده في إنهاض النثر، وتخليصه من الأغلال والقيود. أمّا الفصل الثاني فقد خصص لمناقشة مفهوم البيان خاصة لدى الأعلام الذين اختارهم البحث محورًا للدراسة، ثمّ الإجابة عن سؤال حول نشأة مدرسة البيان ودوافعها، وقد خصّص الفصل الثالث للكلام عن الجهود التي قامت بها مدرسة البيان في ميدان النثر خاصة والأدب عامة، ثمّ مكونات أعلام البيان الثقافية والفكرية التي أسهمت في تشكيلهم الأدبي.

وفي الباب الثاني، كانت الخصائصُ الموضوعية وخصائص الأجناس الأدبية مجال الدرس والتقويم، وقد اشتملَ هذا الباب على فصليْن كبيرين، اهتمّ أولهما بالخصائص الموضوعية في مدرسة البيان، وقد كانت ألوان النثر الاجتماعي والإسلامي والسياسي والأدبي أبرزَ الألوان التي استنتج منها البحثُ الخصائصّ

الموضوعية، ومدى تقاربها وتفاوتها، أمّا الفصل الثاني فقد ركّز على الأجناس الأدبية في مدرسة البيان، متناولًا خصائص المقالة، والرسائل والمراثي والقصة والترجمة لدى الأعلام، ومبينًا إلى أيّ حدٍّ استطاع كلُّ علم أن يحقق العناصر الفنية في كل جنس أدبي.

أمّا الباب الثالث والأخير، فقد اهتم بإبراز الخصائص الأسلوبية العامة لمدرسة البيان في النثر الحديث، من خلال التيارات الأسلوبية المتعددة التي عرفتها مدرسة البيان، وجاء هذا الباب في خمسة فصول، انعقد الأول لتناول التيار الجمالي الذي يهتم بالصياغة الجميلة العفوية، والثاني لتناول تيار التوليد الذهني والذي تبدو فيه الصنعة الفنية مرتكزةً على إعمال الذهن بصورة فعالة وملموسة، والثالث لتناول تيار التنسيق التعبيري والأداء الهندسي، والذي يهتم بعملية التوازن والتناسق لتحقيق جماليات تعبيرية فنية، والرابع لتناول التيار التصويري، والذي يهتم بنقل الفكرة في أداء تصويري مجسَّم يعتمدُ على مختلف العناصر التعبيرية التي تجعل الفكرة حيَّة ومؤثّرة، والخامس لتناول الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان، والتي ميّزت أساليب أعلام البيان بصفة عامة، وحقّقت وجودهم كمدرسةٍ ذات خصائص معينة في النثر الحديث في مصر.

ثمّ تأتي الخاتمة لتوجز أهمَّ النقاط التي توصل إليها البحث، والتي جعلت من مدرسة البيان ظاهرةً أدبية تستحق الدراسة والتقويم.

وجديرٌ بالذكر، أنّ البحث قد راعى عملية التوازن بين أبوابه إلى أقصى حدٍّ مُمكن، فقد تفاوت إنتاج الأعلام كمًّا وكيفًا، وهذا يشكّل أيضًا نوعًا من التفاوت

في عملية التناول، ومن ثمّ، كان حرصُ البحث على توازن الأبواب حتى لا يطول البحث ويتشعّب في بعض الجوانب، ويقصُر ويضمر في بعضها الآخر.

وبعد:

فإني أرجو أنْ أكون قد وفّقت في هذه الدراسة المتواضعة، وأن أكونَ قد حققت من خلالها إسهامًا متواضعًا في خدمة الأدب العربي ولغة القرآن الكريم.

والله أسأل، أن يهدينا إلى ما يحبّ ويرضى، ويسدّد خطانا على طريق البحث والتحصيل، هذا، وبالله التوفيق.

حلمي محمد القاعود

المجد بحيرة في

أول المحرم الحرام ١٤٣٠هـ

التاسع من يناير ٢٠٠٩م

يسعدنا التواصل على البريد الإلكتروني التالي:

drhelmyalqaud@yahoo.com



تمهيد

من المفيد قبل البدء في تناول الخطوط الأساسية للبحث، الإشارة في إيجاز إلى مسار التطور الفني للنثر في مرحلتي اليقظة والنهضة، ليسهل ربطُ تطور النثر في هاتين الفترتين بالخطوط الأساسية. وإدراك الفارق بين المراحل التي مرّ بها النثر الفني في مصر على مدى قرنيْن من الزمان، وبالتالي إدراك أهمية الدور الذي لعبته مدرسة البيان في إثراء النثر الفني، وإغنائه في كافة جوانبه الموضوعية والتعبيرية.

ويمكنُ القول إنّ النثر في مرحلتي اليقظة والنهضة، قد سبقته فترةُ ركود وخمود توافقت مع الحالة السائدة آنئذ في كافة قطاعات المجتمع المصري نتيجةً لعوامل مختلفة، ولعلّ أبرز كتّاب هذه الفترة كان «ابن إياس» صاحب الكتاب المشهور «بدائع الزهور في وقائع الدهور»[1]، والشيخ «عبد الرحمن الجبرتي» صاحب الكتاب الذّائع الصّيت، والذي يعتمد عليه الكثيرون في التأريخ لهذه الفترة، وهو كتاب «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»[2]، وكتابةُ الرجليْن تقوم- بصورة عامة- على عدم التّقيد بالأصول اللغوية والبلاغية، وتمتلئ بالرّكاكة والألفاظ العامية والأخطاء النحوية، فضلًا عن الجمود والتعقيد والجفاف، ويمكن الرجوعُ إلى الكتابين لإدراك هذه الخصائص.

---

(١) راجع ترجمته في: الأعلام لخير الدين الزركلي ج ٦ ، ٣، وزارة المعارف بالسعودية، ص ٢٣٢ – ٢٣٣.

(٢) ولد في سنة ١٧٥٤ وتوفي في ١٨٢٢م، انظر ترجمته في: الأعلام للزركلي ج ٤، ط٣، ص ٧٥.

وقد جاءت فترةُ اليقظة ممهدة لفترة النهضة، وبدأ التطور فيها ضعيفًا ومحدودًا، وكانت فترتها طويلة نسبيًّا؛ حيث استمرت من الحملة الفرنسية عام (١٧٩٨م) إلى عصر إسماعيل عام (١٨٦٣م) تقريبًا، تخلّلتها بعثات أرسلها «محمد علي» إلى أوروبا، واستقدام أساتذة أجانب للتدريس في المدارس التي أنشأها[١].

ويمكنُ القول: إنّ هذه الفترة حفلتْ بألوان من النثر يدور معظمها حول نوعيْن من الكتابة:

أولُهما: الرسائل الإخوانية والمقامات.

وثانيهُما: الرسائل الديوانية، وقد هيأت الظروف المختلفة لنشأة الكتابة الفنية في المقالة والرواية التعليمية والترجمة، عقب تلك الفترة مباشرة. وكانت نشأة الكتابة الفنية القاعدة التي قام عليها البناء الأساسي للنثر الفني في العصر الحديث، وقبل تناول النشأة للكتابة الفنية، فإنه من المُستحسن الإشارة إلى ما سبقها من نثر، ينبغي التعرف إلى ملامحه ومساره، مع ملاحظة أنّ بعض أقطاب هذه الفترة، أسهموا بقدرٍ كبير فيما بعد، وفي خلال مرحلة النهضة؛ بدورٍ في تطوير النثر، والكتابة على وجْه العموم.

أولًا: الرسائل الإخوانية والمقامات:

تمثل هذه الرسائلُ أبرز أنواع الكتابة النثرية، التي حظيت باهتمامِ الأدباء في ذلك الوقت، وكانت مجالًا لإبراز قدراتهم في التنْميق والزخرفة، وإظهارَ محفوظاتهم عن السابقين في مجال البلاغة وصور البيان. ورغم أنّ الموضوعات التي تحفل بها هذه

---

(١) د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف بمصر، ط٢، سنة ١٩٧١م، ص ٢٥ ــ ٢٦.

الرسائل لا تتجاوز الاهتمامَ الشخصي غالبًا، ولا تتناول قضايا عامة ذات قيمة، إلّا أنها كانت ميدانًا تتواصل فيه حركة الأدباء واهتماماتهم التي غلبت عليهم وعلى عصرهم. وإذا عرفنا أنّ مجالات النشر والذّيوع، كانت محدودة إلى حدٍّ كبير في زمنهم؛ فإننا ندرك- على الفوْر- سر بطء النثر. واستمراره داخل دائرةٍ شبه مغلقة. تتعبد في الأساليب القديمة، وتكرّر نماذجها، وتنقب في الأجداث القديمة بحثًا عن صورة غريبة. أو سجْعة متكلفة.

ويكمن القول: إنّ أبرز مَن كتبوا الرسائل الإخوانية في أفضل النماذج في ذلك الحين، الشيخ «علي أبو النصر»، والشيخ «علي الدرويش»، والشيخ «حسن العطار» و«عبد الله فكري» في بدايات عمره.

ومن نماذج هذه الرسائل ما كتبه الشيخ «علي الدرويش»[(١)] يهدّد أحد الشعراء بالهجاء، فقد كتب يقول: «... وإني نصحتك نصيحة الشفيق، لعلك من الغي تفيق، فإن رجعت نجوت بالهرب، وإلّا فوَحَقّ من أخلاك من الأدب، وجعل شعرَك ضحكة للعجم والعرب؛ أعمل فيك دقيقة من صناعة الآداب، ما جاء بها أحدٌ على ممرّ الأحقاب، وما سمعها سامع إلّا وحفظها، ولا نظرها ناظر إلّا ولحظها، فإنْ حفظت عرضك فيها وإلّا فأنا لها»[(٢)].

ويتّضح من خلال هذا النص مدى سذاجة القضية التي أثارت الدرويش، وجعلته يهدّد ويتوعد، ويفاخر ويكابر، وربما كانت مقامات الشيخ الدرويش أفضلَ من رسائله لاتّكازها على موضوعات ذات قيمة، وإن كانت معالجتها تتّسم

(١) ولد في سنة ١٧٩٦ وتوفي في ١٨٥٣، راجع ترجمته في: الأعلام للزركلي ج ٥، ط ٣ ص ٨٥.
(٢) نقلاً عن د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٢ سنة ١٩٧١م، ص ٣٨.

بنفس الخصائص التي تحملها رسائله تقريبًا، ومن نماذج ذلك، ما كتبه في مقامة الفضيلة والرذيلة، حيث يقول: «وفقك الله لما يرضاه، وعصمك في موجب الذّم، ومن لا يتحاشاه، إنّ الفضيلة والرّذيلة صفتان متضادّتان، ونوع الإنسان مجبولٌ على الميل للأولى، والفرار من الأخرى على حسب أداء العبادات، وعوائد البلاد، فربما كانت الفضيلة عند قوم رذيلة عند آخرين، وكانت الرذيلة عند أمم فضيلةً عند غيرهم من المتأخرين، وحسنات الأبرار سيئات المقربين، مع تفاوتٍ في طبائعهم وأشكالهم وصنائعهم، فمنهم ذَوو الطّبع السليم، ومنهم الذّميم، ولا سبيل على ترغيب الأول ليجتهدَ في الازدياد. وترهيب الثاني لينطبع على أن يتحاشى بالاعتياد ولا باللسان، الآتي بسحر البيان، فقد جاء في الحديث: «إنّ إيمان المرء ليربو إذا مدح، وربما يصحّ الجسم إذا جرح، فمن ذلك كان المدح على المحاسن تذكيرًا، والذّم على القبائح تنفيرًا، وكلاهما مطلوب شرعًا، ومرغوب فرعًا، ليستيقظ العاقل، ويقبل الكمال الكامل»[1].

وقد كان الاهتمام بالسّجع خاصة، والبديع عامة من خصائص كتّاب ذلك الزمان، فضلًا عن وَلَعِهم بالتّضمين والاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر القديم، كما أنّ المبالغة في الأوصاف وإغداقها على الإخوان في الرسالة الإخوانية سمةٌ واضحة، لا تحتاج إلى جهدٍ في تتبعها وكشفها، ويمكن مطالعة الجزء التالي من رسالة للشيخ حسن العطار[2] بعث بها إلى أحدِ أصدقائه:

---

(١) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث ج ١ ، دا رالكتاب اللبناني ، ط ٧ بيروت سنة ١٩٦٦م ، ص ٦٦.

(٢) ولد في سنة ١٧٧٦ وتوفي في ١٨٣٥م. راجع ترجمته في: الأعلام للزركلي ، ج٢، ط ٣ ، ص ٢٣٦، وفي الأدب الحديث ج١ ص ٥٩-٦٠.

«أمّا بعد: فإن أحسنَ وشي رقمته الأقلام، وأبهى زهر تفتّحت عنه الأكمام، عاطر سلام يفوح بعبير المحبة نفحُه، ويشرق في سماء الطروس صبحُه.

سلام كزهر الرّوض أو نفحه الصّبا، أو الراح تجلّى في يد الرشأ الألمى، سلام عاطر الأردان، تحمله الصّبا سارية على الرّند والبان، إلى مقام حضرة المخلص الوداد، الذي هو عندي بمنزلة العين والفؤاد، صاحب الأخلاق الحميدة، حلية الزمان الذي حلى معصمه وجيدُه... الخ»[1].

ولعلّ رسائل «عبد الله فكري عام ١٨٣٤ - ١٨٨٩م»[2]، تعدّ أفضل النماذج لهذه الفترة بحكم ظروف تكوينه الثقافي والاجتماعي. فقد حاول أن يقلّد أساليب القاضي الفاضل وبديع الزمان والخوارزمي وابن العميد[3]، وإن كان وفيًّا على كلّ حال لتقاليد عصره في الكتابة. يقول في رسالة كتبها إلى صديق يبين فيها أحوالَ أهل العلم في عصره منتقدًا هذه الأحوال، متهكّمًا بهم في لهجةٍ ساخرة لاذعة: «كتبت والذهنُ فاتر من وهن الدفاتر والتبيض والتسويد. والتّقييد والتسديد. والترجمة وكثرتها والهمة وفترتها، والماهية وقلتها، والنفس وذاتها، وراتبي لا يكفي أجرة البيت، ولا يفي ثم الماء والزيت. وبالأمس وعدَ الوكيل بالزيادة، واعتذر اليومَ بالأصيل على العادة. على أنه لو حصلت زيادة، فلزيد ولعمرو إلى آخرِ الزمر، ولله الأمر. أحوال متبدّدة، ونفوس متبلّدة، وأشغال متعددة، إخوان خوان، وخلان غيلان، ورفاق وما أجمل الفراق. وقلت:

---

(١) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٦١.

(٢) راجع ترجمته في: الأعلام للزركلي ج ٤ ص ٢٥٢- ٢٥٣، وفي الأدب الحديث ج ١ ص ١٨٦- ١٨٨، وعبد الله فكري لمحمد عبد الغني حسن، سلسلة أعلام العرب (٤٢)، القاهرة سنة ١٩٦٥م/ ص ٣-٥.

(٣) في الأدب الحديث، ج ١ ص ١٩٦.

إلام أعاني الصبر، والدّهر غادر وحتى متى أشكو وما لي عاذر

ولو أنني أشكو عظائم شدّتي لميتٍ لرقّت لي العظامُ النواخر

وسألت عن فلان وفلان، وهيان بن بيان، ممّن ينتسب للعلم وأهله، ويتظاهر بشعار فضله، ولو كان العلم بلحية تعظم وتطول، وشوارب تحفّ وتستأصل، وعيون على ما بها من غمض ورحْض تكحل، وعمامة تعظم حتى ترذل، وطيلسان يلفّ ويسدل، وكم يوسّع ويسبل، وأحاديث خرافة تقص، وتنقل، ومحفظة تفعم وتثقل، وسواك يظهر من العمامة نصفه، وكتاب يخرج من الجيب طرفه، ثمّ يتشدّق في الكلام، وبتباله في المرام، وتعسف في الأفهام، وحرص على الحطام، ثمّ يقول الإنسان: حضرتُ درس فلان، وسمعت من لفظِه باللسان، وقضيت في العلم كذا سنة من الزمان، فهو أعلم مَن أقلّته الغبراء، وأفقه مّن أظلّته الخضراء، وإن كان للعلم غير هذه الآلات، فما لهم سوى هذه الحالات...»[١].

ويبدو هذا النموذج، يحاول أن يهتم بالصياغة اهتمامًا كبيرًا لدرجة التكلّف، وإن كان قد سلم من الغثاثة والرّكاكة، واتّسم بالقوة والتماسك، مع روح السخرية التي جعلت دبيبَ الحيوية يظهر في النّص باعتماده على مفردات الواقع الاجتماعي الخاصة بالموظفين الحكوميّين.

وعلى كلّ: فإنه يبدو من النماذج السابقة تعلّق أكثرها- كما يقول الأستاذ عمر الدسوقي- بتلك الحلى المتكلفة والزخارف اللفظية التي تضحّي بالفكرة في سبيل المحسن المقصود والفكرة في ذاتها ضَحلة[٢]، ويمكن القول: إنّ التقليد كان من أهم خصائصها، وإنّ عنصر التجديد أو التطور كان متواضعًا إلى حدٍّ كبير.

---

(١) في الأدب الحديث، ج ١ ص ١٩٦- ١٩٧.

(٢) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٨٠.

ثانيًا: الرسائل الديوانية:

اتّسمت الرّسائل الديوانية قبَيل النهضة، وفي مطلعها، بالكثير من الرّكاكة والتعقيد والغموض، ويرجع ذلك لأسبابٍ عديدة أبرزها: فرض اللغة التركية باعتبارها لغةً رسمية للحكومة، ويتمّ التعامل بها من خلال الرسائل الديوانية، بجانب اللغة العربية، وقد تمّ ذلك في عهد «محمد علي»، فضلًا عن ضعف اللغة العربية أصلًا في ذلك الحين بسبب الجمودِ السائد في أنشطة المجتمع [(١)].

ومَن يطالع النماذج التي حفظتها كتبُ الأدب والتاريخ لهذه الفترة، سوف يرى خصائصَ النثر بوضوح فيها، ومِن الأفضل أولًا مطالعة البنود التالية من لائحة مدرسة الإدارة التي أنشأها «محمد علي» سنة ١٢٥٠هـ - ١٨٣٤م، لنتبيّن منها حالَ اللغة العربية في الدواوين الحكومية آنذاك:

«البند الثاني: إذا صارَ انتخاب التلامذة المذكورة على هذا الوجه، فمِن حيث إنه لازم أنْ يكونوا بريئين من المغالطة والمخالطة، فينبغي أن يصيرَ تخصيص محلّ مستقلًّا إليهم، ويجري تسميته باسم مدرسة أمور ملكية...».

«البند الرابع: أنّ التلاميذ المرقومين يلزم أنه بعد طلوع الشمس مساءً يكونوا موجودين بالمدرسة، وبما أن جاري إعطاء الدروس بالدرسخانة الملكية من الصباح لحدّ الظهر، فينبغي مداومة التلامذة المذكورين في الدروس العربية والفارسية والتركية لغاية الظهر كالأول، ومن الوقت المذكور لغاية الساعة إحدى عشر يشتغلون بدروس مدرسة أمور ملكية».

---

(١) محمد عبد الغني حسن، عبد الله فكري، سلسلة أعلام العرب (٤٢) ، الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٥م ، ص ١٣١.

«البند السّادس: من حيث أنّ دروس لسان الفرنساوية والمحاسبة، ومبادئ الهندسة والجغرافية الذين سيعطيها شكري أفندي ورسمي أفندي إلى التلامذة المذكورين تمكثُ ساعتين فقط كالموضح أعلاه. فينبغي أخذ واحد مساعد في لسان الفرنساوية، وواحد مساعد في الجغرافيا من تلاميذ الشيخ رفاعة لأجل إعادة الدروس المعطية إلى التلاميذ المذكورة في الوقت الباقي...»[١].

وتوضح هذه البنود حالَ اللغة العربية في الدواوين الحكومية في تلك الفترة، وما وصل إليه النثرُ من ركاكةٍ وسقم، وضعف وهزال، فالقواعد النحوية مُهدرة، والصياغة رديئة، والألفاظ العامية والأجنبية تطغى على ما عداها.

وقد ظلت الحال كذلك حتى العقد السابع من القرن التاسع عشر الميلادي تقريبًا، فتهيّأت ظروف جديدة، ساعدت على تعديل أسلوب الرسائل الديوانية، وتطويره تطويرًا متّسقًا مع النهضة الحديثة التي شملت معظم مرافق وأنشطة المجتمع، فتخلّصت الكتابة الديوانية من الجمود والرّكاكة والانحطاط، وعادت إلى «عهد جديد من عهود الصنعة البديعية»[٢].

ولعب «عبد الله فكري» بحكمِ ما أُتيح له من ظروف مختلفة ساعدته على تخطي الواقع الأدبي الذي عاش فيه؛ دورًا كبيرًا في إعادة الكتابة الديوانية إلى «العهد الجديد» من عهود الصنعة البديعية، فقدْ أتيح له أن يتصل- بالمشترقين، وأنْ يخرج إلى دول أوروبا لحضور المؤتمرات، وأنْ يتصل بالثورة العرابية[٣]، ويذكر الأستاذ

---

(١) عبد الله فكري، ص ١٣٢ وما بعدها.

(٢) عبد الله فكري، ص ١٤٢.

(٣) السابق، ص ٨٩- ٩٠، ١٤٦.

«محمد عبد الغني حسن»- بالإضافة إلى ما سبق- الاستعدادَ النفسي لدى «عبد الله فكري» وتطلعَه إلى التجديد، ويوردُ نصًّا يتحدّث عن تمرّده على أسلوب الأزهريّين في زمنه، رغم أنه كان واحدًا منهم، ويكشف هذا النصُّ مدى رفضه للأسلوب الجامد والصيغ الميّتة، فقد كتب إلى بعض أصحابه يقول: «... غاية الأمر أنهم قضوا أرذلَ العمر في كتب معدودة، وشروحٍ موجودة، وهُم يكررونها ولا يدرونها، ويقرّرونها ولا يحرّرونها، ويتداولونها ولاَ يتعلّمونها، ولو صرف حماري هذا العمر فيها؛ لأصبحَ فقيهًا، وأضحى نبيهًا (...) والذي يظهِرُ مينهم وشينهم، وعلامة ما بيننا وبينهم، أنّ يؤمر أحدهم برقعة تكتب لحاجة معهودة، ويمتحنَ بكتاب غير هذه الكتب المعدودة، فيه بعضُ كلام العرب وأشعارها، وشيء من وقائعها وأخبارها، فإن كتب فصيحًا، وقرأ صحيحًا ، وفهِم مليحًا وعرفنا أنه ثمّ عرف العلم، وذاقَ طعم الفهم، وسلمنا لهم ما يدعون، وتركنا لهم ما يأتون وما يدعون، وإنِ ارتبك للرقبة، ووقف حمار الشيخ في العقبة، وقلنا له:

أيّها المدعي (سليمى) سفاها   لست منها ولا قلامة ظفر
إنّما أنت من (سليمى) كواو   ألحقت في الهجاء ظلماً بعمرو..»[1]

ويضاف إلى ما سبق، ما كان يتمتع به عبد الله فكري من صلاتٍ مع رجال الحكم بحكم وظائفه، فقد كان في معيّة سعيد ثم إسماعيل، وعمل بنظارة المالية، ووكالة المكاتب الأهلية، ووكالة نظارة المعارف[1] فأتيح له أن «ينقي كتابة الرسائل الديوانية من كثير ممّا شابها، وأنْ يضع الأصول لكتابة ديوانية سليمة صحيحةٍ رشيقة مؤدّية

(١) محمد عبد المنعم خفاجة، قصة الأدب في مصر، ج ٤ ، دار الطباعة المحمدية ط١، القاهرة سنة ١٣٧٥هـ - ١٩٥٦م، ص ٦١، وعبد الله فكري، ص ١٤٦.

للمعنى المقصود، بعيدةٍ عن التكلف، خاليةٍ من اللحن والخطأ ، واستطاع أنْ يجعل تلك الطريقة- التي أحيا بها طرائق المنشئين الديوانيّين- هي الدستور الذي يسير عليه كلّ كاتب، والقاعدة التي يترسّم خطاها كلّ منشئ، وأنْ يهجر ما عداها من الأساليب التي كانت فضيحةً للديوان العربي حتى عصر إسماعيل. كما استطاع عبد الله فكري أن يكون هو كاتبَ الدولة الأول، ومنشئَها المقدّم. وخطيبها الرسمي في المناسبات الرسمية...»[1].

وإذا قارن القارئ بين أسلوب لائحة مدرسة الإدارة التي أنشأها محمد علي، وبين أسلوب «الفرمان» الذي صدر من الخديو إسماعيل إلى «علي نصرت بك» بمناسبة تعيينه مديرًا لمديرية قنا، والذي كتبه عبد الله فكري بأسلوبه الجديد؛ فسوف يعرف مدى الفرق الشاسع بين مرحلةٍ ومرحلة، فإذا كان أسلوب المرحلة السابقة على النهضة يتّسم بالرّكاكة والضعف والعجْمة والعامية، فإنّ أسلوب المرحلة الجديدة يتّسم بالقوة والمتانة والفصاحة، ويبدو فيه كذلك أثرُ التراث الحي، ومدارسُ الصنعة في عهود الازدهار.. وممّا جار في هذا الفرمان:

«وأنت أيها المدير المومأ إليه، المعول في حسن إدارة هذه المديرية عليه، قد علمتَ رغبتنا في البرّ والسداد، واتباع سبيل الرشاد، فاجتهدْ في حسن الإدارة، وتيسير أمور الزراعة والصناعة والتجارة، ومزيد التمدّن والعمارة، وتأمين الطرق والجهاد، في جميع الحالات والأوقات، وصيانة الأجانب المتوطّنين في المديرية والمتردّدين عليها، والأهالي المقيمين بها، والواردين إليها، وسرعة تجاوز القضايا وفصْلها، وتوصيل الحقوق إلى أهلها، وأداء الأشغال الأميرية، وإدارة أمور المديرية، على حسب

(١) عبد الله فكري، ص ١٤٦.

الأصول المعتبرة، والقواعد المقررة، ودُمْ على الاستقامة، والصداقة التامة، والعدل بين الخاصة والعامة؛ فإنّ العدل سببُ السلامة، والظلم ظلمات يوم القيامة»[١].

ويمكن القول: بأن «عبد الله فكري» قد أسهم إلى حدٍّ كبير بكتابته الديوانية وغيرها، في تطور النثر العربي في مصر، إلى مرحلة جديدة مهّدت فيما بعد لتطور عظيم، ورغم أنه في تطورّه وتطويره للنثر- كما سيأتي- وكتابته بالأسلوب المرسَل؛ فإنه كان مِن « غواة النثر المسْجوع، وهو بأسلوبيْه يمثل دورًا هامًّا مرّ فيه النثر العربي من مرحلة الغثاثة والركاكة إلى مرحلة القوة، وتوخّي الفصاحة وقواعد اللغة، بل والتأنّق في الأسلوب، ولمْ يذهب تقليده لرؤساء ديوان الإنشاء في القديم بشخصيته وطابعه، بل لا يزال يعطينا صورةً عن عصره، ولم يأسره حبُّ البديع ومحسناته فيذهب بمعانيه بإغراقه فيها»[٢].

ثالثاً: نشأة الكتابة الفنية:

مع بداية النهضة كان هناك عددٌ من الرّواد، استطاعوا القيام بدوْر فعّال في تطوير النثر تطويرًا ملحوظًا في الموضوع والأسلوب، بحيث أصبح من الممكن أن تتوفّر فيه إلى حدٍّ ما- الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي عرفها النثر في ذلك الحين مثل: المقالة، والرواية التعليمية، والترجمة. وقد كان من أبرز هؤلاء الرّواد الذين أثّروا تأثيرًا فعالًا في عالم النثر: رفاعة رافع الطهطاوي، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عثمان جلال، وعلي مبارك. وفيما يلي إشارةٌ موجزة إلى دور كلّ منهم، وأبرز ما قدّمه في فنون النثر:

(١) السابق، ص ١٤٧.

(٢) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٢٠٣.

١- رفاعة رافع الطهطاوي: سنة (١٨٠١-١٨٧٣م):

يعتبر رفاعة[١] من الكتاب الذين استطاعوا في زمنهم أن يتجاوزوا ما هو واقع إلى البحث عمّا هو مأمول، وأن يستفيدوا بكلّ الإمكانات والمُعطيات التي أتيحت لهم في صنع شيء جديد ومدهش بالقياس إلى عصرهم، فرفاعة أزهريّ ذهب إلى فرنسا إمامًا في بعثة أرسلها «محمد علي» لتلقّي العلم والمعرفة، فإذا به يتجاوز دوره كإمام ليستفيد من الثقافة الأوروبية، وليقرأ لأعلام فرنسا مثل: «فولتير» و«روسو» و«راسين» و«مونتسكيو» وغيرهم، ويطّلع على معَارفَ وفنون متنوعة في التاريخ والجغرافيا والفلسفة والأدب والرياضيات، فضلًا عن تعلّم اللغة الفرنسية التي ساعدته فيما بعد على الترجمة والتعريب[٢].

واستطاع «رفاعة» بجمعه بين ثقافة العربية الإسلامية والثقافة الفرنسية أن يخطو خطواتٍ متقدمةً في الكتابة فيعالج أمورًا كثيرة، وقضايا عديدة، وأن يقدّم للقرّاء موضوعات جديدةً تتجاوز الرسائل الإخوانية والمقامات التقليدية والمسائل الشخصية، إلى قضاياتهم الوطن والدين، وأمور تشغل الناس والقارئين، وكان عليه بهذه الطفرة الملحوظة التي اعتمدت على موهبة فذّة، وعبقرية فريدة أن يقترب إلى أذهان الناس ووجدانهم بأسلوبٍ يختلف عن الأساليب السائدة آنئذ، وإن حمل في ثناياه بعض خصائصها وملامحها.

---

(١) راجع ترجمته في: الأعلام للزركلي، ج ٣ ص ٥٥-٦٦، الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي ج ١، تحقيق محمد عمارة، ص ٢٩ وما بعدها، وفيض الخاطر، ج ٥ لأحمد أمين، (ص ٦٩-١١٣)، وفي الأدب الحديث، ج ١ (ص ٣١-٤٤).

(٢) الأعلام للزركلي، ج ٣ ص ٥٥، وفي الأدب الحديث، ج ١، ص ٣٤، وفيض الخاطر، ج ٥ ص ٨٦-٨٧.

لقد استطاع رفاعة بحكْم ما أتيح له من مناصبَ خاصة بعد عودته من البعثة أن يتولّى الإشراف والمشاركة بالتحرير الصحفي في «الوقائع الرسمية» و«روضة المدارس»[١]، وأنْ يقدّم من خلالهما موضوعات متنوعة، انطلق بها قلمُه في سهولة ملحوظة تختلف عن الكتابة الجامدة في زمنه. ثمّ استطاع بحكم تولّيه وإشرافه على الترجمة في المدرسة الطبية (كلية الطب) ومدرسة الألسن[٢] - التي أسّسها وأدارها- أن يسهم في نقل الثقافة والعلوم الغربية إلى اللغة العربية. فكان ذلك فتحًا جديدًا في إثراء الأساليب والكتابة النثرية بوجهٍ عام. ممّا أعطى الفرصة للتخلّص من كثيرٍ مِن الأثقال البديعية والمحسنات المتكلفة.

لقد ألّف رفاعة كتابه الشهير «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» بوحيٍ من أستاذه الشيخ حسن العطار[٣] ليتحدّث عن رحلته إلى فرنسا، ويسجّل انطباعاته ومشاهداته، ويرصد ما أعجبه من المعارف، والنظم والقوانين التي اطّلع عليها في هذا البلد الأوروبي[٤]، ونقله في أسلوب يتميز بالحيوية والجدّة، وإن لم يتخلّ عن السجع وبعضِ ألوان البديع التي تأتي في معظمها غيرَ متكلفة.

وقد ألّف رفاعة كتبًا عديدة منها: «مبادئ الهندسة» و«المرشد الأمين في تربية البنات والبنين» و«نهاية الإيجاز في السيرة النبوية» و«أنوار توفيق الجليل في تاريخ

(١) الأعلام، ج ٣ ص ٥٥.

(٢) السابق، ص ٥٦.

(٣) كان الشيخ حسن العطار من شيوخ الأزهر الواعين والناضجين، وكان رجلًا ممتازًا، واسع النظرة، ميالًا إلى التجديد (فيض الخاطر ج ٥ ص ٧٠-٧١).

(٤) د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، بمصر، ط٣، القاهرة، سنة ١٩٧١م، ص ٣٩.

مصر» و«تغريب القانون المدني الفرنساوي» و«تاريخ قدماء المصريين» و«بداية القدماء» و«جغرافيا ملطبرون» و«جغرافية بلاد الشام» و«التعريفات الشافية لمريد الجغرافية». وقد ألف رفاعة كتابًا في النّحو على نمطٍ جديد يحتذي فيه حذْوَ الفرنسيين في تسهيل أجْروميّتهم، وسمّاه «التحفة المكتبية في القواعد والأحكام والأصول النحوية بطريقة رضية»، ووضع بعض القواعد في شكل جداول ليسهل حفظها [١].

ومن أهم كتبه المترجَمة «قلائد المفاخر في غرائب عادات الأوائل والأواخر» وأصله لديبنج Diping و«المعادن النافعة» لفيرارد Ferad [٢] ومواقع الأفلاك في وقائع تليماك- رواية بعنوان «مغامرات تليماك» للقسّ الفرنسي فنيلون، ويرى البعض أنّ هذه الرواية ربما تكون أولَ رواية أجنبية ترجمت إلى العربية[٣]، ويعتقد الأستاذ «عمر الدسوقي» أنّ رفاعة أراد أنْ يوجّه بهذه الرواية أذهان الناشئة إلى أهمية القصة في الأدب، أنها لونٌ من ألوان لم يعبأ به العربُ من قبل، وأنها ستكون جليلة الشأن في التربية[٤].

ويمكن القول: إن رفاعة قد استطاع أن يثري الكتابة في عصره إثراءً واضحًا بتناول قضايا الأمة في جوانب مختلفة سواء بالتأليف أو الترجمة، فكان له في كلّ جانب نصيبٌ غير قليل، وقد توفّر بعض الباحثين فجمع كتاباته النثرية ومنظماته

---

(١) فيض الخاطر، ج ٥ ص ١١٠.

(٢) الأعلام، ج ٣ ص ٥٥- ٥٦.

(٣) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٤١، وفي الأدب الحديث، ج ١ ص ٤٩.

(٤) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٤٩، واسم الرواية الأصلي Les Aventure de Telema que ومؤلفها فينلون Fenlon.

الشعرية، فكانت تمثل إلى جانب الكمّ الهائل (٤ مجلدات في النثر، ديوان في الشعر) قيمة فكرية وفنية تشهد على الانتقال من مرحلة الجمود إلى مرحلة التجديد[١].

ومن النماذج التي تحدّث فيها «رفاعة» عن واجب ولاة الأمور ووظيفة الحكام في بناء المجتمع. وصيانة حقوق الأفراد، وحفظ مصالح الشعوب، هذا النموذج التالي التي تتّضح فيه الفكرة، وتتجلى للقارئ في إطار من البساطة، والمحسنات غير المتكلفة، مع التماسك الملحوظ والتواصل القوي بين عناصر الفكرة ، يقول رفاعة:«وظيفة ولاة الأمور من أعظم واجبات الدين، وأهم أمور المتوطنين، فهم قِوام الدين والدنيا، وعليهم في حركة الأعمال مدارُ البركة العليا، وبدونهم يختلّ نظام العالم لوجود المفسدين من بني آدم، فلولا ولي الأمر لما قدر العالم على نشر علمه، ولا الحاكم الشرعي والسياسي على تنفيذ حكمه، ولا العابد على عبادته، ولا الصانع على صناعته، ولا التاجر على تجارته، ولولاهم لانقطعت السبل وتعطلت الثغور، وكثرت الفتن والشرور، ولولا ردعُ الملوك لتغالبت الناس وتهارجت، وطمع بعضهم في بعض، واستولى الأقوياء على الضعفاء، وتمكّن الأشرار من الأخيار، فيضطرون إلى التّشرد والتّفرد، وفي ذلك خراب البلاد وفناء العباد، فالملك كالروح والرعية كالجسد، ولا قِوام للجسد إلّا بروحه، ولكنّ من لطف الله تعالى بعباده أجرى عادته في كلّ زمان أن ينصب في الأرض مَن ينصف المظلوم من الظالم، ويردع أهل الفساد عن المظالم، ويصنع للرّعية جميع المصالح، ويقابل كلّ أحدٍ بما يستحقّه من صالح وطالح.

---

(١) جمع محمد عمارة كتابات رفاعة النثرية في أربع مجلدات تحمل عنوان: الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي، وصدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ط ١ سنة ١٩٧٢م، وجمع الدكتور طه وادي ديوان رفاعة، وأصدره عن الهيئة العامة المصرية للكتاب تحت عنوان: «ديوان رفاعة الطهطاوي»، سنة ١٩٧٩م.

لقد استبان من هذا احتياج الانتظام العمراني إلى قوّتين عظيمتين:

إحداهما: القوة الحاكمة الجالبة للمصالح، الدارئة للمفاسد، وثانيهما: القوة المحكومة، وهي القوةُ الأهلية المُحْرزة لكمال الحرية، المتمتعة بالمنافع العمومية فيما يحتاج إليه الإنسان في معاشه ووجود كسبِه وتحصيل سعادته، دنيا وأخرى، فالقوة الحاكمة العمومية وما يتفرع عليها تسمّى- أيضًا- بالحكومة والملكية، هي أمر مركزي تنبعث منه ثلاثة أشعة قوية تسمّى أركان- الحكومة وقواها...»«(١)».

ورفاعة في هذا النصّ يذكّر بعبقرية «ابن خلدون» وذهنه اليقظ في «المقدمة» ويدلّل على عقلية واعية، تصدر عن تصورٍ واعٍ وناضج مع شدة الملاحظة، هو ما يمكن أن ينبئ عنه النموذجُ التالي، حيث يتحدَّث عن محاسن «مصر» أو ميزاتها، وفضلها في أواسط القرن الماضي، ودعوته لضرورة مواصلة التحسين والاجتهاد بالسلوك الرشيد والسبيل العادل، وسوف يلاحظ القارئ أن «رفاعة» يعتمد على تضمين نثره بالشعر لزيادة التأثير في نفس المتلقي، مع سيرة في الوقت نفسه على منهج التّرادف والسجع، والميل إلى التّرسّل في بعض الأحيان. يقول رفاعة في فصل بعنوان «في ذكر مصر في هذا الوقت الحالي» : «من المعلوم أنّ مصر في هذا العهد من أحسن البلاد الشرقية حكومة، وأفضلها إدارة؛ إذْ فيها من كمال حسن الإدارة، والضبط والربط ما يفيد الأمنَ على الأرواح والأموال والأعراض، كما في أعظم الممالك المشرقية والمغربية، وفيها الصنائع آخذة في النمو والازدياد، وما أنشئَ فيها من سكك الحديد الكثيرة الفروع، ومن التّرع والجسور والقناطر، زاد كثيرًا في تجارتها وزراعتها، ولو لم يكنْ للحكومة الحالية إلّا حوض السويس

(١) الأعمال الكاملة لرفاعة، ج ١ ص ٥١٦.

العجيب[١]، والترعة الإبراهيمية التي صار إنشاؤها بالصعيد على وجْه السرعة من السّعة غريب، لكفاها ذلك على رغم حاسدها المريب، فناهيك بترعةٍ كادت أن تكون بحرًا، وحفرها في أقرب مدة يكاد أن يعدّ سحرًا، وكم للحكومة الحالية غير ذلك من التجديدات، والمآثر الخالدات، فلو نظرتَ إلى تحسين المحروسة[٢]، بتوسيع المشارع والمسالك، وأنها في أقرب مدة صارت كأعظم مدن الدول الكبيرة والممالك، لازْدَريت مَن تولى حكومة مصر من الملوك والخلفا، ولصغر في عينك مجدهم الأثيل الذي ذهب جفاء واختفى»[٣].

ويستطرد رفاعة بعد حديثٍ عن شأن مصر وريادتها وثرواتها، إلى الحديث عن التقدم والأمل المنتظر، وإسداء النصح بطريقة غير مباشرة:

«ولا تزال مصر بالتقدمات التحسينية، المتشبثة بها الحكومة الحالية، تتمادى في الازدياد، وتتهادى بحسن سلوك سبيل الرشد والسّداد، فلا غرو أنِ استحالت حالة الحكومة في أحوالٍ متعددة إلى أطوار حسنة متجدّدة، ونهض بها حسن الجدّ والطالع إلى أسمى الطوالع، وأسنى المطالع، فما أحسن الحكومة التي أنعم الله عليها بمن يسارع في إعزاز الوطن وتبليغه مُناه، وإعلاء الحمى وتكثير عناه، ولو بإنفاق المال لتحسين الحال:

أصونُ عرضي بمالي لا أدنّسه ... لا بارك الله دونَ العرضِ في المال
أحتالُ للمال إنْ أودى أحصّله ... ولست للعرضِ إن أودى بمحتال

(١) يقصد قناة السويس.
(٢) يقصد القاهرة.
(٣) الأعمال الكاملة لرفاعة، ج ١ ص ٤٦٧.

فالمالكُ العاقل مَن يستطيب المتاعب في استحصال المعونة، ويستجلبُ المكاسب ليقوم أوْد وطنه ويتعهّد شئونه، ويجتهد في تنمية الإيراد والمصرف إلى حدّ التعديل، بسلوك أرشد طريقٍ وأعدل سبيل، حتى يبلغ السّعي في التنمية درجة الموازنة والتسوية، فإذا امتلأ الحوض وسقيَ الرّوض، لطف السعي وذاقت الرعيّة حلاوة الرعي، وظهرت ضخامة مصر التجارية وفخامتها السياسية بغرس أصول المنافع الأساسية، فإنّ حسن الإدارة والاقتصاد والتدبير بابٌ عظيم لفتوح الخير الكثير، وطريق تأسيس الثروة وتمهيد الغنى، ولتجديد النعمة وازدياد الهناء، وكلّ ما يوجب حسن الثناء ممّا يحسن فيه قول الشاعر:

بدائع من صنع القديم ومحدث	تأنــق فيـــه المحــدث المتأنــق
إذا أنت من أعلاه أشرفت ناظرًا	تجيل عنان الطرف فيه وتطلق
وتجمع فيه كل حسن مفرق	وشمل الأسى عن حاضرين تفوق
فكم من غياض في رياض وجنة	بها كـــوثــر من مــائها يتدفق[٢]

ويتّضح ممّا سبق أنّ «رفاعة» كان يتحدث عن الأمور السياسية والاجتماعية والعمرانية وغيرها من خلال مفهوم إسلامي خالص، يرتكز على الأسس الثابتة في الدين، ويتحرك من خلال المجالات المفتوحة للاجتهاد وتطور الزمان.

وعلى كلّ، فإنّ «رفاعة» يبقى من الطلائع الذين مهّدوا للنهضة ال حديثة في كثير من جوانبها، خاصة في مجال الأدب، وهو كواحدٍ من الطلائع قد يخطئ ويصيب ولكنّ دوره في نقل «النثر الأدبي» من مرحلة الجمودِ إلى مرحلة التجدّد دور لا يُنكر، أو أنه كما قال الأستاذ عمر الدسوقي «قد حمل لواء النهضة الجديدة في الأدب، وأنه

جدّد في أغراضه، كما جدّد في أسلوبه، وإنْ لم يتخلّص من كلّ تلك القيود القديمة، الزخارف اللفظية...»[1].

٢- جمال الدين الأفغاني: سنة (١٨٣٩-١٨٩٧م):

ما فعله جمال الدين الأفغاني[2] في النثر، يعد انقلابًا عظيمًا فتح الطريق أمام النثْر المرسل المتحرّر من القيود والزخارف. وقد ساعد جمال الدين على ذلك، طبعٌ ثائر، وعزيمة جبارة، ودأب مستمر، ثمّ مجموعة من الظروف والأحداث والتلاميذ كانوا عونًا له في مسيرته العامة، ومسيرة الأدب خاصة.

لقد كان من أهداف جمال الدين الأساسية بعثُ الشرق الإسلامي، وإيقاظه من رقدته، ومحاربة الطواغيت والاستعماريين في كلّ مكان حلّ به، وقد شارك في كثيرٍ من الأحداث التي أثّرت على مصر والمصريين في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، وخلّف وراءه جيلًا من الرّواد والقادة الذين صنعوا التاريخ على أرض مصر والشام في القرن العشرين، وقد كان من أبرز تلاميذه: الأستاذ الإمام محمدعبده ومحمود سامي البارودي وأديب إسحق، وإبراهيم اللقاني، وسعد زغلول، وعبد

(١) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٥٠، وقد رأى أحمد أمين أنّ رفاعة كثيرًا ما يتعثّر في التصنع، ويشد أنواع البديع شدًّا، وينبو ذوقه أحيانًا في كتابه «المرشد الأمين للبنات والبنين» في تعرّضه لموضوعات لا تصحّ أن توضع في يد البنات، كفصله في «البكارة والثيوبة»، ونحو ذلك. ويستدرك أحمد أمين «ولكن من العدل إذا قسنا» أن نقيسه بزمنه، وبمَن قبله لا بمَن بعده، فقد نشأ في زمن يعد فيه (من فك الخط) كاتبًا، وعالم الأزهر الذي يقرأ (المطول) و(الأطول) في البلاغة ولا يحسن أن يكتب خطابًا لأمّه أو أبيه أدبيًا. فيض الخاطر ج ٥ ص ١١٢.

(٢) انظر ترجمته في: الأدب الحديث، ج ١ ص ٣٣٠ -٣٣١، والأعلام للزركلي، ج ٧، ط٣ ص ٣٧-٣٨، وفيض الخاطر لأحمد أمين، ج ٥ ص ٢٤٣ وما بعدها.

السلام المويلحي وإبراهيم المويلحي، وسليم نقاش، ويعقوب صنّوع، وإبراهيم الهلباوي، ولطفي السيد، وغيرهم[١].

وأمام هذه الظروف كان على جمال الدين أنْ يطرح في الأفق الأدبي موضوعاتٍ جديدةً وأفكارًا جديدة، ثم أساليب جديدة، فأخذ يكوّن جماعة من الكهول والشباب حبّب إليهم الكتابة، ورسم لهم خطتها، وأوحى إليهم بالمعاني الجديدة التي يكتبونها، وشجّعهم على إنشاء الجرائد، يكتب فيها ويستكتب لهم مَن توسّم فيهم المقدرة، مثال ذلك أن شجّع «أديب إسحق»- بعد أن اتصل به اتصالًا وثيقًا وتتلمذ له طويلًا- على أن ينشئَ جريدة اسمها «مصر»، وكان جمال الدين يرسم له خطةَ السير فيها، ويكتب بنفسه بعض مقالاتها باسْم مستعار هو «مظهر بن وضاح» ثمّ أوعز إليه بالانتقال إلى الإسكندرية، وأنشأ بها صحيفة يومية اسْمها «التجارة»، وكان جمال الدين يستكتب لهاتين الصحيفتين الشيخَ محمد عبده، وإبراهيم اللّقاني، وأمثالها، هذا إلى ما يكتبُ جمال الدين بنفسه، وكان ممّا كتبه مقالان أحدهما في الحكومات الشرقية وأنواعها، والثاني سمّاه «روح البيان في الإنجليز والأفغان» كان لهما صدًى بعيدٌ. ولقيت الصحيفتان رواجًا كثيرًا، ولفت إليهما الأنظار بروحهما الجديد، ثمّ أغلقهما «رياض باشا».

وكذلك فعل في توجيه الكتّاب إلى الكتابة في الوقائع المصرية وأمثالها، فربّى بذلك طائفةً من الكتّاب تحسِن الكتابة، وتحسن اختيار الموضوعات التي تمسّ حياة الأمة في صميمها»[٢].

(١) فيض الخاطر، ج ٥ ص ٢٥١، ٢٥٥.

(٢) فيض الخاطر، ٥ ص ٢٥٣- ٢٥٤.

وبهذه الطريقة، استطاع جمال الدين الأفغاني أن يفعل في الأمة ما لم تفعله بعثات محمد علي[1] حيث حرّك جامدها، وأيقظ ساكنها، وأطلق ملكاتها.

وقد كانت دعوة جمال الدين إلى التّرسل متفقةً مع طبيعة الدعوة التي قام بها وجاهد من أجلها، فهو يريدُ توصيل أفكاره إلى أكبر قدرٍ من الناس، ولا يصلح لهذا بالتأكيد ذلك الأسلوب الجامد المحمّل بأثقال المحسنات والزخارف، فطالب تلاميذه بالتحرّر من القيود التي تعجز عن الإبانة والوضوح، وانتقاء الألفاظ المناسبة للمعاني، ونهاهُم عن التهافت على الغريب والوحشيّ من الألفاظ، «فإنّ التهافت على الغريب عجز، وفساد التركيب بالخروج عن دائرة الإنشاء داءٌ سرَى في القرّاء والمطالعين أدى إلى إفسادٍ عام، وأغلق على الطلبة معاني كتب العلم. والتنازل إلى ألفاظ العامة يقضي بإماتة اللغة وإضاعة محاسنها، وإن في لغة القوم لدليلًا على حالهم»[2].

وقد شارك جمال الدين في إثراء العربية بالتأليف والكتابة للصحف وكتابة الرسائل، وله أكثرُ من مؤلَّف أبرزها «الردّ على الدهريين» وفيه يتحدث من وجهة نظر الإسلام عمّا أثاره الدّهريون، وما اعتقدوه، وفنّد آراءهم ، وكشف مواقفهم.

بيدَ أنّ أهم ما حمل أفكاره الإسلامية السياسية والاجتماعية كان جريدة «العروة الوثقى» فقد منحها فكرَه ووجدانه في فترة النفي التي قضاها مع تلميذه الأستاذ الإمام محمد عبده في «باريس». وقد أوضح في المقال الافتتاحي خطتَه وأفكاره لبعث الشرق الإسلامي ومقاومة الاستبداد والاستعمار. وقد قال في هذا المقال:

---

(١) نقلًا عن الأدب الحديث، ج ١ ص ٢٣٩.

(٢) من كلام أديب إسحق عن أسلوبه، وهو أثر من تعاليم جمال الدين، السابق ص ٣٤٩ وما بعدها.

«بلغ الإجحاف بالشرقيّين غايته. ووصل العدوان فيهم نهايتَه، وأدرك المتغلب منهم نكايته، خصوصًا في المسلمين منهم، فمنهم ملوك أنزلوا عن عروشهم جورًا، وذو حقوق في الإمْرة حرموا حقوقهم ظلمًا، وأعزّاء باتوا أذلّاء وأجلّاء أصبحوا حُقراء وأغنياء أمسوا فقراء، وأصحّاء أضحوا سقامًا، وأسود تحوّلت نعامًا، ولم تبق طبقة من الطبقات إلّا وقد مسّها الضرّ من إفراط الطامعين في أطماعهم خصوصًا من جرّاء هذه الحوادث التي بذرت بذورها في الأراضي المصرية من نحو خمس سنوات بأيدي ذوي المطامع فيها، حملوا إلى البلاد ما لا تعرفه فدهشت عقولها، وشدوا عليها بما لا تألفه فحارت ألبابُها وألزموها ما ليس في قدرتها فاستعصت عليه قواها، وخضدوا من شوكة الوازع تحت اسم العدالة لهيئوا بكل ذلك وسيلة لنيل المطمع، فكانت الحركة العرابية العشواء فاتّخذوها ذريعة لما كانوا طالبين فاندفع بهم سيلُ المصاعب، بل طوفان المصائب على تلك البلاد. وظنّوا بلوغ الأرب، ولكن أخطأ الظنّ وهمّوا بما لم ينالوا»[1].

ويلاحظ أنّ أسلوب جمال الدين في هذه القطعة يتميز بالانسياب والتدفق، وإنِ اعتمد على السجع العفوي، والتضمين ببعض الآيات القرآنية «وهمّوا بما لم ينالوا» بيدَ أنه في مراحل أخرى من كتابته كان أكثر ميلًا إلى الترسّل، والتحرر من الأسجاع، وإن كان التناسق بين ألفاظه وفقراته يبدو واضحًا في كل الأحوال، ولعل هذا يتضح في النموذج الذي يمتلئ بالحرارة والحيوية والعفوية أيضًا، يتحدث مخاطبًا المصريين:

(١) العروة الوثقى، دارالكتاب العربي بيروت، ط ١ سنة ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م، ص ٤٣-٤٤.

«إنكم معاشر المصريّين قد نشأتم في الاستعباد، ورُبّيتم في حجر الاستبداد، وتوالت عليكم قرون منذ زمن الملوك الرعاة حتى اليوم، وأنتم تحملون عبء نيْر الفاتحين، وتعنون لوَطأة الظالمين، تسومكم حكوماتهم الحيف والجور، وتنزل بكم الخسف والذل، وأنتم صابرون بل راضون، وتستنزف قوام حياتكم، ومواد غذائكم التي تجمعت بما يتحلّب من عرق جباهكم بالعصا والمقرعة والسوط، وأنتم مُعْرضون. فلو كان في عروقكم دم فيه كريات حيوية، وفي رءوسكم أعصاب تتأثر فتثير النخوة والحمية لما رضيتم بهذا الذل وهذه المسكنة. تناوبتكم أيدي الرعاة ثم اليونان والرومان والفرس، ثم العرب والأكراد والمماليك، وكلهم يشق جلودكم بمبضع نهْمه، وأنتم كالصخرة الملقاة في الفلاة لا حسَّ لكم ولا صوت.

انْظروا أهرام مصر وهياكل ممفيس، وآثار طيبة، ومشاهد سيوة، وحصون دمياط، فهي شاهدة بمنعة آبائكم وعزة أجدادكم، هبوا من غفلتكم..! اصحوا من سكرتكم.! عيشوا كباقي الأمم أحرارًا سعداء»[١].

وواضح أن جمال الدين على وعي جيد بالتاريخ، وأنه يستخدم العناصر التاريخية للتأثير في نفس القارئ وشحنها بعوامل الثورة والغضب ضد الوضع الذي يحياه المصريون، كما يلجأ إلى استخدام العناصر اللغوية والبلاغية المساعدة على التأثير مثل: فعل الأمر «انظروا، هبوا، اصحوا، عيشوا» كما يلجأ إلى التصوير عن طريق التشبيه والاستعارة دون تعقيد، وتبدو آثار معرفته الطبية حين يستخدم الكريات الدموية والأعصاب (فلو كان في عروقكم دم فيه كريات حيوية، وفي رؤوسكم أعصاب تتأثر...»).

---

(١) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٣٠٨- ٣٠٩.

ولا يغض من قدر جمال الدين الأفغاني أن اللغة العربية لم تكن لغته الأولى، ولم يكن مفطورًا عليها ومطبوعًا على أساليبها الفصيحة، ولم يتذوق بلاغتها بقدر كبير، كما يذهب إلى ذلك الأستاذ عمر الدسوقي[(١)]، فإن ما يعني الأدب في مصر بالدرجة الأولى هو ما كتبه جمال الدين وما أرشد إليه. وما كتبه جمال الدين لا يقل أهمية- في كل الأحوال- عن إرشاداته وتوجيهاته للكتاب، فأسلوبه بالقياس إلى زمنه أسلوب جيد ومتميز احتذاه تلاميذُه وتطوروا به، وخدموا على هديه اللغةَ والأدب على حدّ سواء.

ومن رسائل جمال الدين تلك الرسالة التي بعث بها إلى «عبد الله فكري» يعاتبه فيها على صمته أمام الخديوي حين ذمّه أحدهم عنده، وفي هذه الرسالة تتجلى خصائص النثر لدى جمال الدين، وقد كتب يقول: «مولاي: إن نسبتك إلى هوادة في الحق، وأنت- تقدست جبلّتك- فطرت عليه، وتخوض الغمرات إليه، فقد بعت يقيني بالشك، وإن توهمت فيك حيدانًا عن الرشد، وجورًا عن القصد، وأنا موقن أنك لازلت على السداد غير مفرّط في الحق ولا مُفرط، فقد استبدلت علمي بالجهل- ولو قلت: إنك من الذين تأخذهم في الحق لومة لائم. وتصدّهم عن الصدق خشية ظالم، وأنت تصدع به غير وأن ولا ضجر، ولو ألَّب الباطل الكوارث المردية، وأجرى عليك الخطوب الموبقة لكذبت نفسي وكذبني مَن يسمع مقالتي؛ لأن العالم والجاهل، والفطن والغبي كلهم قد أجمعوا على طهارة سجيّتك، ونقاوة سريرتك، واتفقوا على أن الفضائل حيث أنت، والحق معك أينما كنت لا تفارق المكارم ولو اضطررت، وأنت مجبول على الخير ولا يحوم حولك شرّ أبدًا،

(١) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٣٤٩.

ولا تصدر عنك نقيصة قصدًا، ولا تهن في قضاء حق، ولا تَنِي عن شهادة صدق، ومع هذا وهذا وذاك أنك مع علمك بواقع أمري، وعرفانك بسريرتي وسري، أراك ما ذدت عن حق كان واجبًا عليك حمايته، ولاصنت عهدًا كانت عليك رعايته، وكتمت الشهادة وأنت تعلم أني ما ضمرت للخديوي ولا للمصريين شرًّا، ولا أسررت لأحد في خفيات ضميري ضرًّا، وتركتني وأنياب النذل اللئيم (فلان) حتى نهشني نهش السبع الهرم العظام، ضغينة منه على السيد إبراهيم اللقاني، وإغراء من أعدائي أحزاب (فلان).

ما هكذا الظن بك، ولا المعروف من رشدك وسدادك ولا يطاوعني لساني- وإن كان قلبي مذعنًا بعظم منزلتك في الفضائل. مقرًّا بشرف مقامك في الكمالات- أن أقول عفا الله عمّا سلف، إلّا أنْ تصدع بالحق وتقيم الصدق وتظهر الشهادة، إزاحة للشبهات، وإدحاضًا للباطل، وإخزاءً للشر وأهله، وأظنك قد فعلت أداء لفريضة الحق والعدل، ثم إني يا مولاي أذهب إلى لندن ومنها إلى باريس مسلمًا، وداعيًا لكم، والسلام عليكم وعلى أخي الفاضل البار أمين بك».

٨ صفر سنة ١٣٠٠هـ

جمال الدين الأفغاني[١].

ويمكن القول إن جمال الدين بمواقفه التي جمعت حوله الأصحاب والتلاميذ، وكتاباته التي أثرت في نفوس قائيه، قد ارتقى بالنثر العربي رقيًّا واضحًا، وانتقل به- كما فعل رفاعة الطهطاوي- من مرحلة الجمود والسكون والأثقال إلى مرحلة التجدد والحركة والانطلاق.

---

(١) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٣٥١- ٣٥٥.

٣- محمد عثمان جلال: سنة (١٨٢٨ - ١٨٩٨م):

يمثّل محمد عثمان جلال[١] دورًا هامًّا مع رفاعة في نقل الأدب الفرنسي إلى اللغة العربية، واطّلاع القارئ العربي على صورة من التعبير الأجنبي تختلف عمّا كان سائدًا. فضلًا عن اطّلاعه على فنون جديدة في القصة والرواية والمسرحية، أثَّرَت فيما بعد على أدبائنا في ذلك الحين، ورفعت بهم من بعدُ إلى وضع القواعد التأسيسية لهذه الفنون في النثر الحديث.

وقد ترجم «محمد عثمان جلال» عددًا من الأعمال الأدبية، أبرزها بعض روايات «موليير» الهزليّة مثل: ترتوف التي عرّبها إلى الشيخ متلوف، والنساء العالمات، كما ترجم بعض روايات «راسين»، وترجم رواية «بول وفرجبني»[٢]» كما ترجم أمثال لافونتين[٣] شعرًا تحت عنوان «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» وألّف رواية عن الخدم والمخدومين[٤].

وقد اعتمد في ترجمته على رؤية ذاتية دفعته إلى التطرف، فأحيانًا يستخدم الفصحى المثقلة بالسجع يلتزمه التزامًا، وأحيانًا أخرى يجنح إلى بعض الألفاظ العامية أو اللهجة العامية بصورة عامة.

فقد ترجم «بول وفرجيني » للكاتب الفرنسي «برناردي سان بيير»[٥] باللغة العربية الفصحى، وغيّر عنوانها إلى «الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة»، بل أنه قد تصرّف فيها بما يتلاءم مع الجو العربي، والذوق العربي، والقارئ العربي. وبلغ

---

(١) انظر ترجمته في: الأعلام للزركلي، ج ٧ ، ط٣ ص ١٤٥/ وفي الأدب الحديث، ج١ ص ١٣٥.
(٢) في الأدب الحديث، ص ١٣٨ - ١٣٩.
(٣) السابق، ص ١٣٦.
(٤) في الأدب الحديث، ص ١٣٩.
(٥) ترجم «المنفلوطي» هذه الرواية، وسيأتي الحديث عنها إن شاء الله.

من هذا التصرف أن جعل لغتها السجع، بل أنطق بعض أبطالها بالشعر الفصيح[١]، ومن ترجمته هذا النص الذي يصف حال «ورد جنة قبل فراقها لقبول»، وسفرها إلى خالتها:

«ولما جاء العشاء، وجلس الكل على المائدة، وكان جلوسهم بغير فائدة، إذ كان لكلٍّ شأن يغنيه، وشاغل يشغله ويلهيه، يأكلون قليلًا، ولا يقولون: قيلا، ثم ما أسرع ما قامت ورد جنة أولًا، وجلست في مكان غير بعيد في الخلاء. فتبعها قبول، وجلس بجانبها، ومكثت تراقبه ومكث يراقبها، وانقضت عليهما ساعة، وهما ساكنان، ولبعضهما ملتفتان[٢].

ورغم هذا الالتزام بالفصحى، فإنه اعتمد في ترجمته لروايات «موليير» على العامية، وقام بتمصير أشخاص هذه الروايات، وحتى ترجمته لأمثال «لافونتين» لم تسلم من استخدام العامية، فقد شحنها بكثير من الأمثال العامية وقد عبّر عن «مزاجه» هذا حين دعا إلى استلهام المشاعر الخاصة والأساليب المبتكرة في الأدب[٣].

بيدَ أنه بإسهاماته الملموسة في ميدان الترجمة بصفة خاصة؛ قد أتاح للنثر العربي أن يتدفق، وأن يغادر موقفه الجامد، مضيفًا بذلك جهدًا واضحًا وملموسًا إلى جهد جمال الدين ورفاعة، وإنْ كان لكلٍّ أسلوبه ورؤيته الذاتية، ولكن جهودهم جميعًا

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٨١.

(٢) في الأدب الحديث، ج ص ١٤٤.

(٣) السابق ص ١٣٩، وقد أثار أسلوبه كثيرًا من التساؤلات طرحها «طه حسين» وعلّل اتجاهه للعامية بضعفه في اللغة العربية، ولكن ترجمته لبول وفرجيني تؤكّد غير ذلك. (راجع : السابق ص ١٣٩-١٤٠).

صبت في نهر النثر المتدفق أو الذي أخذ في التدفق، ليندفع بعد ذلك في تيارات قوية شديدة التأثير على تطور الأدب العربي الحديث.

٤- علي مبارك: سنة (١٨٢٤- ١٨٩٣م):

يعد «علي مبارك»[١] من الرواد الذين أسهموا بقدر كبير في تأصيل فن الرواية في النثر الحديث، فضلًا عن إثرائه النثر بمؤلفات عديدة في موضوعات مختلفة، وساعده على ذلك نبوغه وعصاميته، وذهابه إلى باريس في بعثة مصرية، فيتعلم- بجانب الفنون العسكرية- علومًا أخرى، أهّلته فيما بعد ليكون شخصية بارزة في المجتمع، وتؤثر فيه، ويبقى التأثير إلى زمن بعيد.

لقد تولى «علي مبارك» عددًا من المناصب الحكومية، وتولى الوزارة فكان وزيرًا للأشغال، ثم وزيرًا للمعارف، وقد أنشأ عددًا كبيرًا من المدارس أهمها- بالطبع- مدرسة «دار العلوم» التي أصبحت الآن كلية- دار العلوم. كما أنشأ دار الكتب المصرية التي ما زالت شاهدة على آثاره وإنجازاته الثقافية في مدينة القاهرة.

ولعلّ كتابه «الخطط التوفيقية» الذي يقع في عشرين جزءًا يعتبر من أشهر الكتب التاريخية التي تؤرّخ للعصر الحديث، وقد احتذى فيه حذو «المقريزي» في خططه. وقد ألّف بجانبه عددًا آخر من الكتب بعضها مدرسيّ، وهي «حقائق الأخبار في أوصاف البحار» و«نخبة الفكر في نيل مصر»، و«تذكرة المهندسين» و«الميزان في الأقيسة والمكاييل والأوزان». كما أشرف على ترجمة «خلاصة تاريخ العرب» للمستشرق الفرنسي سيديو Louis Pierre Sedillor[٢].

---

(١) انظر ترجمته في: الأعلام، ج ٥ ص ١٣٨- ١٣٩.

(٢) السابق، ص ١٣٩.

بيدَ أنّ أهمّ كتبه بالنسبة للفنون الأدبية هو كتاب «علم الدين»، وهو رواية تعليمية تقع في أربعة أجزاء[1] ونحو ألف وخمسمائة صفحة، ويذكر «أحمد أمين» أن مؤرخي الأدب العربي قد ظلموا هذه الرواية عند تأريخ القصة فأهملوها أو جلهوها، مع أنه يعتقد أنها أول قصة مصرية قيّمة أُلِّفت في العهد الحديث من حيث موضوعها ولغتها[2].

وترجع أهمية الرواية إلى أنها كانت وليدةَ حاجة اجتماعية صنعتها ظروفُ التعامل مع الغرب، وأشواقُ النهوض والتحرر من قبضة التخلف والضعف، فقد كان «علي مبارك» يرى قصورًا واضحًا لدى المصريّين في مظاهر عديدة في الفكر والسلوك، ويرى جمودًا إزاءَ كثيرٍ من متغيرات الواقع الاجتماعي، ووجد أن النقد الصريح، والدعوة الصريحة يسبّبان لصاحبهما الكثيرَ من الألم والحرج والمشقة والاضطهاد، فلجأ إلى الرواية يحكي فيها على لسان شيخ أزهري وابنه ورجل إنجليزي كثيرًا من الأمور والمعارف في الدين والفلسفة والأدب والزراعة والحيوان والصناعة والعادات والتقاليد. ويعرض الرأي والرأي المقابل في إطار قصصي جذاب ومشوق بالنسبة إلى زمنه على الأقل، ويتسنى للقارئ من خلال الرواية التعرف على حصيلة ضخمة من المعارف والثقافة في شتى الأمور التي تتعلق بحياته واقعًا ومستقبلاً.

لقد حشد «علي مبارك»- كما يقول أحمد أمين- عددًا كبيرًا من المدرسين ورجال العلم في مصر للعمل في هذه الرواية، ووضع لها خطةً محكمة هي أن يحصروا أهم

---

(١) يقول أحمد أمين: إنها تقع في أربعة أجزاء (فيض الخاطر، ج ٣ ط٧ ص ٥١). بينما يذكر الزركلي في الأعلام (ج ٥ ط٣، ص ١٣٨) أنها تقع في ثلاثة أجزاء، ولعل كلامَ أحمد أمين أقربُ إلى الصواب؛ لأنه يذكر عدد الصفحات.

(٢) فيض الخاطر، ج ٣ ص ٥١.

مظاهر المدنية الحديثة، والمعلومات التي يجب أن يتعلمها الإنسان المثقف، وآخر ما وصل إليه العلم فيها، ثم وضع فكرة القصة، وأدخل فيها هذه المعلومات وتلك المظاهر، وعهد إلى «عبد الله باشا فكري» وكيل وزارة المعارف أن يشرف على لغتها ويهذب معانيها ويشْذب مبانيها، ففعل ذلك في أكثر الكتاب[١]. وقد استعرض «أحمد أمين» هذه الرواية استعراضًا وافيًا في حوالي عشر صحفات، ربما كان الأول في هذا المجال[٢]، وعلّق عليها، بعد أن أشار إلى عدم إتمام «علي مبارك» لها بقوله: «وفيها نظرات صائبة إلى الحياة الاجتماعية المصرية، ونقد خفي لاذع لأولِي الأمر في مصر، وإهمالهم شئون الرعية، وفيها ضوء قويٌّ يلقَى على المدنية الغربيةَ وأصولها وأهم مظاهرها. وفيها دعوة- غير مباشرة- للاقتباس منها، وفيها بثٌّ معلومات كثيرة عن العالم في جماده ونباته وحيوانه وإنسانه في أسلوب شائق وفكاهة حلوة.

ولولا أنه أكثر من المعلومات، وكدَّس فيها من العلوم والمعارف ما قلّل من روابط القصة، وتكلّف أحيانًا خلق الحوادث ليدلي بعلمه، ولينقل بحثًا كاملًا في الموضوع يقلّل من لذة القارئ في تتبعه للقصص، ولولا أنه يحبك شخصياته حبكًا محكمًا، وكأنه ينسى شخص الشيخ علم الدين، ويصوره لا يعرف شيئًا عن شئون الدنيا إلّا في حدود منزله ومسجده، ثم ينسى ذلك وهو في فرنسا، فينسب إليه معرفته بابن رابية وخلاعته ومجونه ومعرفته بحارة اليهود ومعاملتها المالية بالتفصيل، ونحو ذلك من هَنَات- لولا ذلك لعُدّت خير القصص المصري موضوعًا وفنًّا، ومع هذا فهي لاتزال حافظة لقيمتها الكبيرة، ناطقةً بما بُذل فيها من مجهود ضخم»[٣].

---

(١) السابق، ج ٣ ص ١.

(٢) السابق أيضًا، ص ٤٠-٦١.

(٣) فيض الخاطر، ج ٣ ص ٥٩-٦٠.

ولاشكّ أن «علي مبارك» قد أعطى بكتاباته حيويةً جديدة بما أضاف للنثر من موضوعات جديدة خاصة في الميدان العلمي والتاريخي، وبروايته التي اعتبرت أول روايةٍ تؤصّل لهذا الفن في نثرنا الحديث.

وهكذا يتضح دور أولئك الروّاد- رفاعة، وجمال الدين، ومحمدعثمان جلال، وعلي مبارك، وأمثالهم- في نقل النثر العربي نقلةً كبيرة من واقع الجمود والسكينة والأثقال إلى عالم الحركة والحيوية والانطلاق، وعلى أيديهم نشأت وابتدأت الكتابة الفنية بوجهٍ عام.

فقد قدم «رفاعة»- بالكمّ الهائل من كتاباته- صورة جديدة لما ينبغي أن يهتم به النثر من موضوعات على مستوى الأهمية والحيوية بالنسبة للمجتمع، وحاول جاهدًا أن يتخلّص من الأثقال والتكلف ليعطي الأسلوبَ دفعة قوية من الانسياب والتلقائية.

وأخذ «جمال الدين» على عاتقه مهمة مزدوجة بالكتابة المباشرة التي تهتم بإبراز الفكرة والمعنى في القالب الملائم. والتوجيه لكوكبة من التلاميذ والمريدين بالتحرر من التكلّف والمحسّنات والاتجاه نحو الترسل والارتقاء باللغة، ومواجهة الواقع المتخلف والدعوة إلى النهوض واليقظة، وذلك بتخيّر الموضوعات القيمة والهامة بالنسبة للمجتمع.

وقام «محمد عثمان جلال» بدوره في الترجمة، ونقل الفن الروائي والتمثيلي إلى العربية محاولًا أن يربط بين الأسلوب وكاتبه، وإن كان قد تطرف في بعض الأحيان ولجأ إلى العامية.

وشارك «علي مبارك» بوضع قصة «علم الدين» وكتاباته التاريخية والعلمية ليثري العربية، ويرتاد طريقًا جديدًا مضى عليه آخرون فيما بعد، وهو فنّ الرواية.

وبهذه البدايات الفنية الرائدة وأمثالها، انطلق النثر العربي في مصر الحديثة ليأخذ مسارًا جديدًا وفعالًا وحافلًا.

الباب الأول

مدرسة البيان:
الجذور والثمار

الفصل الأول: المقدمات.

- **أولًا: مدرسة النثر المسجوع.**
- **ثانيًا: مدرسة الترسل.**

الفصل الثاني: المفهوم والنشأة.

- **أولًا: المفهوم.**
- **ثانيًا: النشأة.**

الفصل الثالث: المكونات والجهود.

- **أولًا: المكونات.**
- **ثانيًا: الجهود.**



الفصل الأول

المقدمات

- أولًا: مدرسة النثر المسجوع.
- ثانيًا: مدرسة الترسّل.

الفصل الأول

المقدّمـــات

توطئة:

بظهور الأستاذ الإمام محمد عبده[1]؛ بدأ فتحٌ جديد في عالم النثر الحديث، وإذا اعتبرنا «محمود سامي البارودي» رائد الشعر الحديث وباعث أمجاده، فإن الأستاذ الإمام هو رائد النثر الحديث وباعث أمجاده أيضًا[2].

فقد كان الأستاذُ الإمام- بحكم طبيعته الميّالة إلى الوضوح، والرافضة للتعقيد والغموض، والمتمرّدة على كل ما يتنافى مع السلاسة والاستقامة؛ مهيّأً لأداء دور الرائد المجدد، أضف إلى ذلك طبيعة الأحداث المتلاحقة التي مرّ بها على المستوى الشخصي والصعيد الاجتماعي، منذ كان فتى يافعًا تواجهه الصعاب في التوافق مع التعليم الأزهري السائد آنئذ، حتى عودته من المنفى في فرنسا وبيروت، مرورًا بأحداث الثورة العرابية ومضاعفاتها.

---

(١) سنة (١٢٦٦- ١٣٢٣هـ= ١٨٤٩- ١٩٠٥م).

انظر ترجمته في الأعلام، ج ٧ ط٣ ص ١٣١، قصة الأدب في مصر، ج ٤ ص ١٤٥. وما بعدها، وفيض الخاطر، ج ٧ ص ١٥٥ وما بعدها.

(٢) يعتبره الدكتور أحمد هيكل رائدًا إلى حدٍّ ما، ولكن ما سوف يأتي من البحث سيثبت ريادته الفعالة والمشابهة لدور البارودي.

انظر: تطور الأدب الحديث في مصر، للدكتور هيكل، ص ٧٣.

لقد كان عليه أن يواجه نفسه ويواجه مَن حوله، بالتعبير والبيان، وكان لا بدّ له من لغة تتناسب مع دفق الأحداث وتتابعها، ومن ثمَّ، فإن هذه اللغة لا بدّ أن تكون أسلوبًا يتجاوز اللغة السائدة في الكتابة والتعبير على وجْه العموم.

إن اللّغة السائدة آنئذ، كانت لغة السجع والمحسنات، وهي تدين بالوراثة إلى المرحلة السابقة، وكان الكاتبون بها يسيرون وفْق نمطِ التطور الثابت البطيء، بل إنهم في معظمهم كانوا يميلون إلى النمط الاستاتيكي أو السكوني، الذي لا ينبغي أن يتجاوز المألوف والموروث.

وقبل تناول دور الأستاذ الإمام كزعيم لمدرسة البيان المتحرر أو المترسل بمعنى أدق؛ فإنّ الحديث سيتوقف عند المدرسة السائدة، والتي يمكن تسميتها بمدرسة النثر المسجوع، وبعدها يتناول المدرسةَ الثانية التي تزعّمها الأستاذ الإمام، والتي يمكن تسميتها بمدرسة «النثر المرسل» ممثلة في زعيمها الأستاذ الإمام، وأيضًا ذلك الأديب الذي أسهمَ بقدر «ما» في هذه المدرسة، معاصرًا لها، ومتطورًا بأسلوبه معها كما الأستاذ الإمام، أعني «عبد الله نديم».

أولًا: مدرسة النثر المسجوع:

تعدّ هذه المدرسة نهايةَ المرحلة السابقة رغم استمرارها، ومضيّ وقت طويل عليها، حتى فيما بعد ظهور مدرسة البيان، ومدرسة المعاني أيضًا، وقد شارك عدد ممّن تكوّنت منهم المدرسة البيانية في مدرسة المسجوع في مراحلهم الأولى، ومن بينهم الأستاذ الإمام محمد عبده وعبد الله نديم.

ويعدّ «عبد الله فكري» زعيماً لهذه المدرسة؛ إذْ حافظ على الأداء البديعي في رسائله وكتاباته، رغم دوره في تحسين الكتابة الديوانية، وتعريبها من التركية إلى العربية.

ويمكن أنْ نحصر الفنون– التي كانت مجالًا لهذه المدرسة– في ميدانين:

أوّلها: الرسائل الإخوانية، **وثانيهما**: المقالات والكتب.

وكان مِن أبرز مَن كتب الرسائل الإخوانية، وتتضح لديهم خصائص النثر المسجوع: محمد عبده، وحافظ إبراهيم، وحفني ناصف، وعبد الله نديم، أمّا أبرز مَن أنشأ المقالات والكتب، وتمتد مع كتاباته خصائص النثر المسجموع، فكان مجموعة كبيرة مِن الأدباء أهمّهم: عبد الله فكري، وأحمد شوقي، ومحمد توفيق البكري، والشيخ حمزة فتح الله، والشيخ علي يوسف، ومحمد بك المويلحي، والشيخ عبد العزيز جاويش.

أ– الرسائل الإخوانية:

تتفاوت موضوعات الرسائل الإخوانية. فبينما يعبّر بعضها عن قضايا شخصية لا تهمُّ أحدًا غير كاتبها، فإن هنالك رسائلَ اهتمت بقضايا يمتزج فيها الاهتمام الشخصي بالمسائل العامة، أو المسائل التي تتجاوز المرسل والمرسل إليه، ومن أمثلة النوع الأول رسالة للأستاذ الإمام بعثَ بها من مصر إلى بعض أصدقائه، قال فيها: «تناولت كتابك، ولم يذكِّرْ مني ناسيًا، ولم ينَبِّه لذكرك لاهيًا؛ فإني من يوم عرفتك لم يغبْ عني مثالك، ولا تزال تتمثّل لي خلالُك، ولو كشف لك من نفسك ما كشف منها لي لفتنت بها، ولُحَقّ لك أن تتيه على الناس أجمعين، ولكنّ ستر الله عنك منها خيرُ ما أودع لله فيها، لتزينها بالتواضع، وتجملها بالوداعة، ولتسعى إلى ما لم يبلغه ساع، فتكون قدوة لأخواتك في علوّ الهمة، وبذلك ما يعزّ على النفس في نفع الأمة.

زادك الله من نعمه، وأوسع لك من فضله وكرمه، ومتَّعَني بصدق ولائك، وجعلك لي عونًا على الحق الذي أدعو إليه، ولا أحيا إلّا به، وله...، والسلام»[١].

والملاحظ على هذه الرسالة- رغم اعتمادها على السجع- أنها تميل إلى التلقائية، وأنها تؤمي إلى ما سوف يكون عليه أسلوب الأستاذ الإمام فيما بعد، حيث تهتم بالمعنى اهتمامًا ملحوظًا، ولا تهتم مثل هذا الاهتمام بمراعاة السجع في كل الفواصل، بل تترك بعضها مرسلًا، كذلك فإنها لا تعتمد التكلف، أو تلجأ إلى التضمين ، كما يرى القارئ لرسالة من رسائل حفني ناصف مثلًا.

ففي رسالة «حفني ناصف»[٢] إلى السيد «توفيق البكري» التي يعاتبه فيها على إهماله وعدم الاحتفال به لدى زيارته في بيته، نجد اهتمام «حفني ناصف» بالسجع والتزامه في كلّ الفواصل، فضلًا عن محاولته أن تكون الفواصل متساوية، وتكاد تكون كذلك بالفعل، ممّا يجعل المرء يستشعر إعمال الذهن من جانب الكاتب، ولجوؤه إلى استخدام كلمات صعبة ليساوي بين الفواصل، وكأنه يلتزم ما لا يلزم، فيقع في التكلف والحشو، ثم لا ينسى «حفني ناصف» أن يستعرض محفوظاته من الشعر القديم، فيطالع القارئ ستة أبيات، وكأنه اختلق لكلٍّ منها مناسبة ليتحقق له استعراض المحفوظ من الشعر، بيدَ أن رسالته لا تخلو من نكهة مميزة وطرافة واضحة، باعتمادها على المقابلة والمطابقة والمرادفة، وتعتبر هذه الرسالة جامعة

---

(١) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، جمع وتحقيق محمد عمارة، ج ٢ ص ١١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة ١٩٧٢م، ص ٤٠٢.

(٢) (١٢٧٣- ١٣٣٨هـ = ١٨٦٠- ١٩١٩م)، وانظر ترجمته في: الأعلام للزركلي، ج ٢ ط٣، ص ٢٩٣-٢٩٤.

لخصائص مدرسة النثر المسجوع في الرسائل إلى حدٍّ كبير. ولذلك فإن القارئ يعنيه أن يطالعها كاملة:

«كتابي إلى السيد السند، ولا أجشمه الجواب عنه، فذلك ما لا أنتظره منه، وإنما أسأله أن ينشط إلى قراءته، ويتنزل إلى مطالعته، وله الرأي بعد ذلك، أن يحاسب نفسه ويزكيها، ويحكم عليها أو لها:

فقد تنفعُ الذّكرى إذا كان هجرُهم دلالًا، فأمّا إنْ ملالًا فلا نفعَا

زرت السيد، ويعلم الله أن شوقي إلى لقائه كحرصي على بقائه، وكَلَفي بشهوده كشغفي بوجوده، فقدْ بعُدَ والله عهدُ التّلاق، وطال أمدُ الفراق، وتصرّم الزمان، وأنا من رؤيته في حرمان، فقيل لي: إنه خرج لتشييع زائر، وهو عمّا قليل حاضر، فانتظرت رجوعه، وترقّبت طلوعه، ولم أزل أعدّ اللحظات، واستطيل الأوقات، حتى بزغت الأنوار، وارتجّ صحن الدار، وظهر الاستبشارُ على وجوه الزوّار، وجاء السيد في موكبه، وجلالة محتدِه ومنصبِه، فقمنا لاستقباله، وهينمنا بكماله، فمرَّ يتعرف وجوه القوم حتى حاذاني، وكبرَ على عينه أن تراني، فغادرني ومَن على يساري، وأخذ في السلام على جاري، وجرّ السلام والكلام، وتكرّر القعود والقيام، وأنا في هذه الحال أوهم جاري أني في داري، وأظهر للناس أنّ شدة الألفة تسقط الكلفة، ومرّ السيد بعد ذلك من أمامي ثلاثَ مرات، ومِن الغريب أنه لم يستدرك ما فات، وأغرب منه أن استخلص لنفسه من المجلس أربعة، ودعاهم إلى الحجرة فدخلوا معه، فلم يبقَ إلّا القيام والإمساك عن الكلام:

تمرّون الديار ولم تعودوا كلامكمُ عليّ إذًا حرام

وكنتُ أظنّ أن مكانتي عند السيد لا تُنكر، وأن عهدي لديه لا يُخفر، فإذا أنا لست في العير ولا في النفير، وغيري عند السيد كثير، وذهاب صاحب أو أكثر عليّ يسير:

ومن مدت العليا إليه يمينها فأكبر إنسان لديه صغير

ولا أدعي أنني أوازي السيد (صانه الله) في علوّ حسبه، وأدانيه في علمه وأدبه، أو أقاربه في مناصبه ورتبه، أو أكاثره في فضته وذهبه، وإنما أقول: ينبغي للسيد أن يميّز بين مَن يزوره لسماع الأغاني والأذكار، وشهود الأواني على مائدة الإفطار، وبين مَن يزوره للسلام، وتأييد جامعة الإسلام، وأن يفرق بين مَن يتردد عليه استخلاصًا للخلاص، ومَن يتردد إجابة لدعوة الإخلاص، وألّا يشتبه عليه طلاب الفوائد بطلاب العوائد، وقنّاص الشوارد بنقباء الموالد، ورواد الطرف بأرباب الحرف:

فما كل مَن لاقيت صاحبَ حاجة ولا كلّ مَن قابلت سائلك العرفَا

فإنْ حسن عند السيد أنْ يغضي عن بعض الأجناس، فلا يحسن أن يغضي عن جميع الناس:

ولا أروم بحمد الله منزلة غيري أحقّ بها مني إذا رامَا

وإنما أصون نفسي عن المهانة والضعة، ولا أعرّضها للضيق، وفي الدنيا سعَة:

وأكرم نفسي إنني أنْ أهنتها وحقّك لم تكرم على أحدٍ بعدي

فلا يصعّر السيد من خده، فقد رضيت بما ألزمني من بعده، ولا يغضّ من عينه، فهذا فراق بيني وبينه، وليتخذني صاحبًا من بعيد، ولا يكلّمني إلى يوم الوعيد:

كلانا غني عن أخيه حياتُه ونحن إذا متنا أشدّ تغانيا

ومني على السيد السلام، على الدوام، ومبارك إذا لبس جديدًا، وكلّ عام وهو بخير إذا استقبل عيدًا، ومرحى إذا أصاب، وشيعته السلامة إذا غاب، وقدومًا مباركًا إذا آب، وبالرفاء والبنين إذا أعرس، وبالطالع المسعود إذا أنجب، ورحمه الله إذا عطس، ونومُ العافية إذا نعس، وصحّ نومه إذا استيقظ، وهنيئًا إذا شرب، وما شاء الله كان إذا ركب، ونعمَ صباحه إذا انفجرَ الفجر، وسعد مساؤه إذا أذّن العصر، وبخٍ بخ إذا نثر، ولا فضّ فوه إذا شعر، وأجاد وأفاد إذا خطب، وأطرب وأغرب إذا كتب، وإذا حج البيت فحجًا مبرورًا، وإذا شيّع جنازتي فسعيًا مشكورًا»[1].

ومن أمثلة الرسائل التي تتجاوز صاحبها إلى مسائل عامة، أو تتطرق إلى قضايا تهمّ الغير، رسالة من «حافظ إبراهيم» إلى الأستاذ الإمام- «محمد عبده»، وردّ من الأستاذ على «حافظ»، وفي الرسالة والرد، يشعر القارئ أن المرسِل والمرسَل إليه معنيّان بقضايا عامة تهمّ جمهرة الناس، وتمسّ حياتهم بطريق مباشر أو غير مباشر، فحافظ إبراهيم، يكتب- فرحًا مسرورًا- إلى الأستاذ الإمام يهديه نسخة من كتابه المترجم «البؤساء»، ويشرح فيه بإيجاز موضوع الكتاب وسبب الإهداء، ومن خلال رسالته التي تحفل بالسجع والطباق، نلمس تعاطف «حافظ» مع البائسين، ونعرف مدى صلته بالإمام، ونعلم مدى تأثير الإمام في عصره على الكتاب، ثم ندرك وعي «حافظ» بالعلاقة الحضارية المتصلة بين الشرق والغرب، يقول حافظ في رسالته إلى الأستاذ الإمام: «إنك موئل البائس، ومرجع اليائس، وهذا الكتاب (يقصد البؤساء)- أيّدك الله- قد ألمَّ بعيش البائسين ، وحياة اليائسين، وضعه

---

(١) المنتخب من أدب العرب، ج ١، جمع أحمد الإسكندري وآخرون، دارالكتاب العربي بمصر، سنة ١٩٥٤م، ص ٣٦ وما بعدها.

صاحبُه تذكرة لولاة الأمور، وسمّاه: كتاب «البؤساء» وجعله بيتًا لهذه الكلمة الجامعة، وتلك الحكمة البالغة: (الرحمة فوق العدل).

وقد عنيتُ بتعريبه لما بين عيشي وعيش أولئك (البؤساء) من صلة النسب، وتصرفت فيه بعض التصرف، واختصرت بعض الاختصار، ورأيت أن أزفّه إلى مقدمك الأسنى، ورأيك الأعلى؛ لأجمع في ذلك بين خلالٍ ثلاث: أولها: التيمّن باسمك، والشرف بالانتماء إليك، وثانيها: ارتياح النفس وسرور اليراع، يرفع ذلك الكتاب إلى الرجل الذي يعرف مهرَ الكلام، ومقدار كدّ الأفهام، وثالثها: امتداد الصلة بين الحكمة الغربية والحكمة الشرقية بإهداءِ ما وضعه حكيم المغرب إلى حكيم المشرق.

فليتقدّم سيدي إلى فتاة بقبوله، والله المسئول أن يحفظه للدنيا والدين، وأن يساعدني على إتمام تعريبه للقارئين»[١].

وقد ردّ الأستاذ الإمام على رسالة حافظ برسالةٍ تحدث فيها عن الرواية المترجمة، وأشار إلى أهميتها، ودور حافظ في تعريبها، ومؤكدًا من خلالها إلحاحه على ترقية الأسلوب، وسموّ الموضوع، من أجل سمو الأمة ورقيها. وسوف يلاحظ القارئ تقارب «الروح الأسلوبية»- إن صح التعبير- بين رسالة حافظ وردّ الإمام، وإن كان الرد أكثر احتفالًا بالسجع والترادف، يقول الأستاذ الإمام في رده: «لو كان بي أن أشكرك لظنٍّ بالغتَ في تحسينه، أو أحمدك لرأي لك فينا أبدعتَ في تزيينه، لكان لقلمي مطمعٌ أن يدنو من الوفاء بما يوجبه حقّك، ويجري في الشكر إلى الغاية كما

(١) نقلًا عن قصة الأدب في مصر، ج ٤ ص ٦٧.

يطلبُه فضلك، لكنك لم تقف بعرفك عندنا، بل عمّمت به مَن حولنا وبسطته على القريب والبعيد من أبناء لغتنا.

زففت إلى أهل العربية عذراءَ من بنات الحكمة الغربية، سحرتْ قومها، وملكت فيهم يومها، ولا تزال تنبه منهم خامدًا، وتهزّ فيهم جامدًا، بل لا تنفك تحيي من قلوبهم ما أماتته القسوة. وتقوّم من نفوسهم ما أعذرت فيه الأسوة، كلمة أفاضها الله على رجلٍ مهمّ فهدى إلى التقاطها رجلًا منّا، فجرّدها من ثوبها الغريب، وكساها حلةً من نسيج الأديب، وجلاها للناظر، وحلاها للطالب، بعد ما أصلح من خلقها، وزانَ من معارفها، حتى ظهرت محببةً إلى القلوب رشيقة في مؤانسة البصائر، تهشّ للفهم، وتبشّ للطف الذوق، وتسابق الفكر إلى لونِ مواطن العلم، فلا يكاد يلحظها الوهْم إلّا وهي من النفس في مكان الإلهام، فما أعجز قلمي عن الشكر لك، وما أحقك بأن ترضى من الوفاء باللقاء»[1].

وإذا كانت رسائل الإمام وحافظ وحفني ناصف تميل في مجموعها إلى الجزالة والفخامة وإحكام النظم؛ فإن رسائل «عبد الله نديم» تميل بصفة عامة إلى السهولة والسلاسة رغم اعتمادها على السجع، والتضمين بأشعار من نظمه، فضلًا عن روح شعبية يظهر أثرها في تعبيرها بوضوح، وقد كتب لصديق له في فترة النفي الداخلي أو هربه في داخل البلاد، يتحدث عن حاله ونفسيته وتصوراته، يقول: «إن سألت عني فأنا بخير وعافية، وحالة رائقة صافية، لا أشغل فكري بما يأتي به الليل إذا كنت في النهار، ولا أتعب ذهني بتوالي الخطوب والأكدار، ولا أتألم من طول المدة ووقع الشدة، لاعتقادي أنّ لكل شدة مدّة، متى انتهت جفت الأوحال، وحسنت الحال،

(١) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج ٢ ص ٣٨٠.

فتراني فكري كليمي، وقلمي نديمي- تارة أشتغل بكتابة فصول في الأصول، وأجمع عقائد أهل السنة بما نعظم بها الله المنّة، وحينًا أشتغل بنظم فوائد في صورة قصائد، ووقتًا أكتب رسائل مؤتلفة في فنون مختلفة، وآونةً أكتبُ في التصوف والسلوك، وسير الأخبار والملوك، وزمنًا أكتبُ في العادات والأخلاق، وجغرافية الآفاق، ومرةً أطوف الأكوان على سفينة تاريخ الزمان، ويومًا أشتغل بشرح أنواع البديع في مدح الشفيع.. وقد تمّ لي الآن عشرون مؤلَّفًا بين صغير وكبير، فانظر إلى آثار رحمة الله اللطيف الخبير، كيف جعل أيام المحنةِ وسيلةً للمحنة والمنّة، أتراني كنت أكتب هذه العلوم في ذلك الوقت المعلوم، وقد كنت أشغل من مرضعة اثنين، وفي حجزها ثالث، وعلى كتفها رابع، وأتعب من مربي عشرة وليس له تابع، أشتغل بعض النهار بتحرير الجورنال، وأقضي ليلي في دراسة الأحوال، مشتغلًا بمجالس الجمعيات الخيرية، ومدارسها التعليمية، وزيارة الإخوان، ومراقبة أبناء الزمان، وقد نسيت الأهل والعيلة، وربما نسيت الطعام يومًا وليلة، فكنت كآلةٍ يحركها البخار، لا سكون لها ما دام الماء والنار، فمتى كنت أنظر للمخلفات، وأكتب هذه المؤلفات:

لـو أنّ نـار مصيبتي ... في الغير أصلاه الزفير
لكنهـا في سـاحـة ... مـن فوقـها جوّ مطير
هو صدق إيماني وصبـ ... ـري للقضاء بلا نكير(٣)

وواضح أنّ موضوع هذه الرسالة يتصل بقضية كبيرة، هي قضية الثورة العرابية، والكفاح ضد الاحتلال الإنجليزي لمصر، وقد كان «النديم» من الزعماء الذين شاركوا في هذا الكفاح وتلك الثورة، وصدر بشأنه حكم عسكري، فاضطر

للهرب والاختفاء عن العيون، وكان لا بدّ لأصدقائه ومحبّيه وخلصائه أن يتابعوا أخباره، ويعرفوا إلى أين اسْتقر به المطاف، وكان عليه أن يجيب بمثل رسائله هذه التي تنتمي إلى عالم الحيوية التعبيرية والتفكير السامي، رغم ارتباطها بأسلوب تقليدي موروث يعتمد على السجع والتضمين.

ويبدو أنّ النديم لم يكن- على كل حال- ذلك الشخص الذي يأسره التقليد لذاته، فقد كان يستشعر في ذاته ميلًا إلى الحرية والانطلاق في التعبير، وهو ما تحقق فيما بعد، وما سوف يراه القارئ فيما يأتي، ومن ثم، فإنه كان يستعرض قدراته الأسلوبية في تحبير الرسائل بما يميّزه عن غيره من السّجاعين- إنْ صحّ التعبير- فهو شخص متعدد المواهب، ويمارس الكتابة في الصحف، ويمثّل، ويخطب، ويكتب فنونًا مختلفة مثل الرسالة والقصة- بمفهومه ومفهوم عصره- فضلًا عن المقالة، والحوارية، وفي الوقت ذاته يجيد التعبير باللهجة الشعبية نثرًا ونظمًا فضلًا عن اللغة الفصحى، فلا غرْوَ إذًا أن يطالعنا مثلًا برسالة يتعمد فيها أن يقتبس الفاصلة الثانية من آيات القرآن الكريم، وهذه الرسالة وإن كانت شخصية إلّا أنها تومئُ بصورة رمزية إلى ما يجري على ساحة الوطن آنذاك، وها هو يقول فيها:«لا حول ولا قوة إلا بالله، اشتبه المراقب باللاهي، واستبدل الحلو بالمرّ، وقدّم الرقيق على الحرّ، وبيع الدرّ بالخزف، والحر بالخشف، وأظهر كلُّ لئيم كبْرَه، إن في ذلك لعبرة، سمعًا سمعًا، فالوشاة إنْ سعوا لا يعقلوا، ويحبون أنْ يحمدوا بما لم يفعلوا، فكيف تشترون منهم القارّ في صفة العنبر، وقد بدتِ البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم أكبر، وكيف تسمع الأحباب لَمن نهى منهم وزجَر، ولقد جاءهم مِن الأنباء ما فيه مزدجر، عجبت لهم وقد دخلوا دارنا وهُم عنها معرضون، فلما

أحسّوا بأسنا إذا هُم منها يركضون، وأنت يا عزيز العليا، ووحيد الدنيا، وقد بيّنت لك فعلهم، ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْ﴾، ولكنهم طمعوا في عميم طولك، ﴿وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ﴾، أتراهم يعقلون كلامَك أم يفهمون؟ ﴿لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِى سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾. لهم قلوبٌ لا يدرون للحسد قرارًا، ﴿لَوِ ٱطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا﴾. كيف يسعى العاذلُ بين النديم وإلفه، وقد خلتِ النذر من بين يديه ومِن خلفه؟ فيا ساداتي: دعوني من المعجب والمطرب، ﴿لَّيْسَ ٱلْبِرَّ أَن تُوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ قِبَلَ ٱلْمَشْرِقِ وَٱلْمَغْرِبِ﴾، واجعلوا سيفَ ثباتكم للعذال مسلولًا، ﴿وَأَوْفُواْ بِٱلْعَهْدِ إِنَّ ٱلْعَهْدَ كَانَ مَسْـُٔولًا﴾»[1].

وهكذا يمثل عبد الله نديم برسائله نمطًا يملك القدرة الأسلوبية والحيوية التعبيرية، وسوف تظهر خصائص «عبد الله نديم» بصورة أكثر وضوحًا عند الكلام عن أسلوبه المترسّل الذي استخدمه فيما بعد هذه المرحلة التقليدية.

وعلى كلٍّ، فإنه يمكن الآن القول: بأن الرسائل الإخوانية في مدرسة النثر المسجوع اهتمت بقضايا شخصية، وأخرى عامة، أو مزيج منهما، وتشترك جميعها في النقاط التالية:

ـ تفاوت الموضوع بين الأهمية والسذاجة.

ـ اعتمادها على البديع، خاصة السجع والطباق.

ـ معظمها يستخدم التضمين والاقتباس، من الشعر والقرآن الكريم.

ـ يبدو بعضها معتمدًا على استخدام صور شعبية، كما نرى عبد الله نديم، وحفني ناصف.

---

(١) المنتخب من أدب العرب، ج ١ ص ٩-١٠.

ـ تناقش الرسالة الموضوع مباشرة دون مقدمات غالبًا، أما الخاتمة فقد تطول أحيانًا لتعطي انطباعًا تهكميًّا أو ساخرًا وردَ في ختام رسالة حفني ناصف إلى السيد توفيق البكري.

ب- المقالات والكتب:

تبدو المقالات والكتب أكثر تعبيرًا عن خصائص مدرسة النثر المسجوع، ففيها تظهر رحابةُ الموضوعات، وسعة الأفق أمام الكاتب ليستعرض قدراته الأسلوبية والتعبيرية بوجه عام. إنها تنتقل بصورة أو بأخرى من الذاتي إلى الغيري، فتناقش مشكلات المجتمع وقضاياه، وتشارك في الأمور التي تُثار من حينٍ لآخر في الأدب والأخلاق والدين والفكر وغيرها. ويجد الكاتب نفسه مدفوعًا إلى إبراز ثقافته وموهبته، وإجهاد نفسه لتوضيح أفكاره ورؤاه بما يتلاءم- أو هكذا يتصوّر- مع عصره وزمنه.

ويلاحظ أن بعض المنتسبين إلى هذه المدرسة، قد استمروا في نهجهم، رغم تطور الأسلوب المرسل إلى مدرسة البيان، ومدرسة المعاني، وهو ما يعني أن النثر المسجوع قد بدأ يلفظ أنفاسه الأخيرة، ويختم مرحلة من مراحل النثر في تاريخنا الأدبي، وسوف يرى القارئ دوافع استمرار النثر المسجوع لدى البعض- رغم سيطرة الاتجاه المرسل- من خلال تناول بعض نماذجه.

ويمكن القول: إنّ عبد الله فكري ومحمد عبده في المرحلة الأولى، والسيد توفيق البكري وأحمد شوقي يمثلون- بمقالاتهم وكتبهم- خيرَ تمثيل خصائصَ هذا الاتجاه الذي يعتمد السجع والتكلف.

كتب «عبد الله فكري» في تفريظ «الوقائع المصرية» يقول: «لا ريب أنّ كلّ مَن عرف التمدّن، وشمّ عرف التفنّن، وأخذ بنصيبٍ من الفهم والتفطّن، كان أحب شيء إليه، وأوجب أمر لديه؛ أن يكون مطلعًا على وقائع مصره، وعارفًا بما تجدّد بين بني عصره، من حوادث الزمان، وعجائب عالم الإمكان...»(١).

وفي هذا التقريظ يبدو اهتمام «عبد الله فكري» وقد امتد من عالم الإخوانيات والديوانيات إلى عالم الواقع الاجتماعي، وهو ما يجعل لكلامه مضمونًا ذا معنى شريف، يجلّ عن المعاني الإخوانية المتواضعة، والديوانية الباردة. كما يبدو إصراره على التزام السجع إلى درجة التكلف.

وكذلك الحال لدى الأستاذ «الإمام محمد عبده»، فهو حين يتحدث عن كتاب نهج البلاغة، يتناول مضمونَه وأهميته في إرساء أسس البلاغة والفصاحة، ويذكر أمير المؤمنين «علي بن أبي طالب» حامل لواء البلاغة الغالب، ومن خلال التزامه السجع، نسمع قعقعةَ الصّور التي استخدمها في حديثه، فهو يستخدم تعبيرات وألفاظًا حربية في معظم الصور، بل في معظم الحديث، مثل: الحرب والغارة، والصولة والعرامة، والجحافل والكتائب، والصفيح الأبلج، والقويم الأملج، والحق المنتصر، والباطل المنكسر... وقد يستشعر القارئ الغرابة والتعقيد في هذه الصور. خاصة وأنه يلجأ إلى الألفاظ المهجورة مما يعطي انطباعًا بوحشية الأسلوب على وجه العموم- إن صح التعبير- وها هو يقول: «أوفي لي حكمُ القدر بالاطّلاع على كتاب (نهج البلاغة) صدفةً بلا تعمّل، أصبتُه على تغيّر حال، وتبلبُل بال، وتزاحمِ أشغال، وعطلةِ أعمال، فحسبتُه للتسلية، وجعلته للتخلية، فتصفّحت بعض صفحاته،

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٦٩.

وتأمّلت جُملًا من عباراته، من مواضع مختلفات، ومواضيع متفرقات، وكان يُخيل لي في كلّ مقام أن حروبًا شبت، وغارات شُنت، وأن للبلاغة دولة، وللفصاحة صولة، وأن للأوهام عرامة، وللريب دعامة، وأنّ جحافل الخطابة، وكتائب الدراية في عقود النظام وصفوف الانتظام تنافح بالصفيح الأبلج، والقويم الأملج، وتمتلجُ المهج بروائع الحجج، وتفلّ دعارة الوساوس، وتصيب مقاتل الخوانس، فما أنا إلّا والحقّ مُنتصر، والباطل مُنكسر، ومرج الشك في خمود، وهرج الريب في كود، وأنّ مدبّر تلك الدولة، وباسل تلك الصولة؛ هو حاملُ لوائها الغالب، أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، بل كنتُ كلّما انتقلت من موضع إلى موضع أحسُّ بتغيّر الشاهد وتحوّل المعاهد، فتارة كنت أجدني في عالمٍ يغمره من المعاني أرواح عالية، في حللٍ من العبارات الزاهية، تطوف على النفوس الزاكية، وتدنو من القلوب الصافية، توحي إليها رشادها، وتقوم منها منآدها، وتنفر بها عن مداحض المزال، إلى جواد الفصل والكمال، وطورًا كانت تنكشف لي الجُمل عن وجوه باسرة، وأنياب كاشرة، وأرواح في أشباح النمور ومخالب النسور... الخ»[1].

إن الإمام قد جانبه التوفيقُ رغم شرف مقصده، وسمو موضوعه، فقد اضطره التقليد والمحاذاة- خاصة لابن العميد- إلى الافتعال، وتحميل الجُمل والعبارات ما أثقل كاهلها، وجعلها مليئة بالألفاظ النشاز، بينما (نهج البلاغة) موضوع الحديث يحقّق بأسلوبه أسمى آيات التناسق التعبيري والأداء الأسلوبي.

وإذا كان الأستاذُ الإمام لا يلجأ في أسلوبه إلى التضمين أو الاقتباس، فإنّ تأثره بروح القرآن الكريم خاصة، والتراث العربي عامة، يبدو واضحًا في خلال جُمله

---

(١) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج ٢ ص ٤١٧-٤١٨.

وتعبيراته. لكنّ الحال يختلف مع البكري وشوقي، وكلاهما يتخذ نهجًا مقاربًا لصاحبه. مع فوارق معينة، ولكنّهما مُغرمان في معظم الظروف والأحوال بالتضمين والاقتباس، خاصة بالشعر المنسوب إلى الشعراء القدامى أو إليهما.

وأبرز ما يصوّر أسلوب «البكري»[1] كتابه «صهاريج اللؤلؤ» وهو يشتمل على موضوعات شتّى، تتفاوتُ بين التأملات الذاتية، ومعالجة قضايا اجتماعية وتاريخية وصفية وغيرها، كما يحتوي على بعض القصائد المستقلة[2]، كتب تحت عنوان «العزلة» يقول:

«... وأما الأخلّاء، والصحبُ السجراء فحسبك من رجل عونٍ في كل أمرٍ لم تردّه، ونصير في كل مطلبٍ لم تقصده، فإنْ عرض لك بعض الحاج، فالعلوي يسترفد الحجاج. ماء يتلوّن بلون الإناء، ونيلٌ وفْرٌ يدور مع الشمس في الإصباح والإمساء. إن جددت فإليك، أو شقيت فعليك. مدحٌ مع المادح، وقدحٌ مع القادح.

والقوم مَن يلق خيرًا قائلون له ... ما يشتهي، ولأمِّ المخطئ الهبلُ

أجسام متدانية، وقلوب متنائية، وإن كان خبر سوء فكَمَا الراوية حدّث عن البحر ولا حرج، مئذنة في ظاهر مستقيم وباطن معوج:

له لطف قولٍ دونَه كلّ رقية ... ولكنـّه فعـلُ حيـةٍ تسـعى

وأمّا أبناء السّامة، فإن أحدهم غادةٌ ينقصها الحجاب، ينظر في المرآة ولا ينظر في كتاب، إنما هو لباس على غير ناس، كما تضع الباعة مبهرج الثياب على الأخشاب:

---

(١) سنة (١٢٨٧- ١٣٥١هـ = ١٨٧٠-١٩٣٢م)، وانظر ترجمته في: الأعلام، ج ٦ ط٣ ص ٢٩١.
(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٧١.

وهل ينفع الوشي السّحيب مضللا وإنْ ذكوت في القوم قيمته خزي

رمادٌ تخلّف عن نار، وحوضٌ شُرب أوّله، ولم يبقَ منه غير أكدار، آباء وأحساب، وحالٌ كشجر السلجم، أحسن ما فيه ما كان تحت التراب (ترى الفتيان كالنخل وما يدريك ما الدخل) إلى رطانة بالعجمة بين الأعراب (أبرد من استعمال النحو في الحساب) . (لو كان ذا حلية لتحوّل)، (وهل عند رسم دارس مِن معول):

وقـد تواصـوا بتَرْك البرّ بينهم نقولُ ذا شرّهم بل ذاك بل هذا(٤)

إنّ هذه القطعة تعبّر عن وجهة نظر «البكري» في حياة المدنية الحديثة، ومظاهرها التي تعبر عن أنماط غريبة وغير مألوفة من العلاقات والسلوكيات التي تتّسم بالأنانية والانتهازية، والتخنّث والبهرجة والخواء والشر، ويلاحظ على أسلوب القطعة ميلُه إلى استعراض المحفوظ من الشعر القديم، فهناك خمسة أبيات من الشعر، فضلًا عن أربعة اقتباسات أخرى من المأثور، وواضح أنّ القطعة قد ثقلت بهذه الاقتباسات وذلك التضمين، علاوةً على ثقلها بالسجع المتكلف، ومن الملاحظ كذلك أن البكري يضمن بأبيات ردئية في معظم المواضع، وهي مواضع تبدو كأنها مفتعلة من أجل التضمين. ولعل القارئ يرى هذه المسألة بوضوح أكثر في النص التالي، حيث يهيئ موضوعه للتضمين الشعري، خاصة الذي ينظمه هو، ففي فصل عن «نابليون» في كتابه «صهاريج اللؤلؤ» يقول البكري:

وقفت على قبر نابليون أمس أحدث النفس بمالك في الرمس

فإذا استكانة بعد صولة، وقبر في جوف دولة، وصولجان كرته الأرض أمسى محراق لاعب، وسرير كان فوقه البسط والقبض أضحى ملتقى ناع وناعب:

لا يدفعون هوامًا عن وجوههم كأنهم خشب بالقاع منجدل

اللهم غفرًا، هذا غلّاب القياصرة، وقهّار الجبابرة، رفع عنه سلطانه الأبطال والأقبال، ولم يدفع عنه الأرض والنمال، وكانت الأرض تضيق عن نفسه، فأمسى تسعُه حفرةٌ من رمسه، فواهًا لهذا الموت الذي يخبت الأسود، ويقتلع أنياب الحيّات السود، ويفك النطاقَ عن الجوزاء.

وغاية المفرط في سلمه كغايةِ المفرط في حربه

فلا قضى حاجته طالب فؤاده يخفق من رعبه

على أنه لولاه لاستوى الشجاع، والجبان والوعواع، إذ لو أمن المفؤود الحمام لأمسى كفارس من خصام أو كبسطام.

نابليون وما أدراك من هو؟ اسم ملأ كل مكان، واستغنى عن التعريف بابن فلان، إذْ لم يرث المجد عن أب وجد:

ولو لم تكوني بنتَ أكرم والدٍ فإنّ أباك الضخم كونُك لي أمًّا

رجلٌ جاد به الدهر، وهو البخيل بالرجال كما تجود الصخرة بالماء الزلال، وسمح الزمان منه بما هو فوق قدره، كما يسمح الترب بتبره، وملك جاء أخيرًا فتقدَّم على الملوك الأولى، كالعنوان يكتب آخرًا ولا يقرأ أولًا، طلب ملك النقلين، ورغب في أن تكون الإسكندر لأديوجين، وآزره على ذلك عزمٌ بمحْو الشرّ بالشر، كما يداوَى شاربُ الخمر بالخمر، وطبع فيه نفعٌ وضرر، كالغمامة فيها صاعقة ومطر، أو البحر إن صدم أغرق، وإن طلب جوهره أغدق، وجدّ لو صحب الأدبار لأربى على الإقبال، ولو حالف النقص نشأ الكمال، فسار إلى غايته القصوى يسير لا يرى

في السماء، لا يصادفه في طريقه دولة إلّا قلبها، ولا راية إلّا نصبها، ولا حصنَ ثغرٍ يحوم منه نسرُ السماء على وكرٍ إلّا تدلى عليه مع الظلام، كما تدلّت عقاربُ من شماريخ الأعلام»[(١)].

إنّ مسألة التضمين التي تكاد مفتعلة في موضوعات «البكري» تقود إلى ملاحظة أخرى، وهي وضوح التوفيق الذهني- إن صح التعبير- في كل كلمة يكتبها، مما أدى إلى برودة التعبير وجموده، وإعطاء سمة التكلف في تركيب الجمل ذاتها، فضلًا عن الإتيان بالفاصلة. إنه لم يضف جديدًا إلى «نابليون» في كلامه، ولكنه راح يؤكد ما هو معروف بأسلوب باردٍ ومثقل ومتكلّف.

بيدَ أنّ الأمر يختلف بعض الاختلاف عند شوقي[(٢)]؛ فشوقي شاعرٌ مطبوع، له أسلوبه الراقي، وموسيقاه المعبّرة، وديباجته الصافية، وكان يرى أن النثر في الأداء لا بدّ أن يكون تابعًا للشعر وعلى درْبه، وأنه لا بدّ منَ الاحتشاد له، والتأهّب لكتابته، وانتظار اللحظة المواتية لذلك، ومن ثمّ، فإنه يرى السجع «شعر العربية الثاني»، ويؤكّد على «الجميل المتفرّد» منه، ويرفض «القبيح المرذول»، يقول شوقي:

«السّجع شعر العربية الثاني، وقوافٍ مرنة وريضة، خصت بها الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتفنّن خيالَه، ويسلو بها أحيانًا عمّا فاته من القدرة على صياغة الشعر، وكلّ موضع للشعر الرصين محلّ للسجع، وكل قرار لموسيقاه قرارٌ كذلك للسجع، فإنما يوضع السجع النابع فيما يصلح مواضع

---

(١) نقلًا عن قصة الأدب في مصر، ج ٤ ص ٨٣.

(٢) سنة (١٢٨٥- ١٣٥١هـ = ١٨٦٨- ١٩٣٢م).

انظر ترجمته في: الاعلام، ج ١، ط ٣ ص ١٣٣-١٣٤.

للشعر الرصين من حكمة تخترع، أو مثل يضرب، أو وصف يُساق، وربّما وشِّيَت به الطوال من رسائل الأدب الخالص، ورصّعَت به القصار من فقر البيان المحض، وقد ظلمَ العربيةَ رجالٌ قبّحوا السجع وعدُّوه عيبًا فيها، وخلطوا الجميل المتفرد بالقبيح المرذول منه»[1].

وبالطبع، فإنّ القارئ- عادةً- يتعاطف مع السجع الجميل الذي ينشأ عن بيان مطبوع، وأداءٍ غير متكلف، ولكنّ «شوقي»- رغم تصوره الجيد- لم يستطعْ أن يطبقه على نفسه، فقد جاء كتاب «أسواق الذهب» في مجموعةٍ غير مطابق لمّا تصوره، بل جاء تعبيرًا عن محاذاة واضحة للأقدمين، وتقليدٍ بيّنٍ لما كتبوه، ومع أنه ينفي عن نفسه تهمةَ التقليد والمحاذاة، فقد شهد كتابُه شهادةً لا تقبل النفي عن غرقه حتى أذنيه في تقليد «الزمخشري»، ومحاذاة «الأصفهاني» اللّذين اقتبس عنوان كتابه من اسمي كتابهما: أطواق الذهب، وأطباق الذهب، فهو يقول في مقدمة «أسواق الذهب»:

«الحمد لله الذي علم بالقلم، وألهَم نوابغ الكلم، وجعل الأمثال والحكم، أحسنَ أدب الأمم، وصلى الله وسلم على محمد ديمة البيان المنسجمة، وعلى موسى الكليم، وعيسى الكلمة. وبعد، فهذه فصول مِن النثر، وما زعمت أنه عزر «زياد» أو فقر الفصيح من «إياد»، أو سجع المطوقة على فرع غصنها الميّاد، ولا توهّمت حين أنشأتها أنّي صنعت «أطواق الذهب» للزمخشري، أو طبعت «أطباق الذهب»

---

(١) أحمد شوقي بك، أسواق الذهب، دارالكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م، ص ١١٥.

للأصفهاني- وإني سمّيت الكتاب بما يشبه اسميهما، ووسَمْته بما يقرب في الحسن من وسْمَيهما-»[١].

وواضح من هذا الكلام أنّ «شوقي» يضع في ذهنه ما كتبه السابقون، وما اشتهروا به من بلاغة وفصاحة وبيان، ولذا، فقد جاء «أسواق الذهب» وهو يحمل معاناةً ذهنية وعقلية وفكرية نلمحها وراءَ جُمَله وعباراته. صحيحٌ أن شاعريته المطبوعة قد جعلت فواصله تختلف عن فواصل «البكري»، وعباراته تحمل نوعًا من الحرارة والحيوية، تفتقدها عبارات «البكري»، ولكنّ حركة فكره وعقله وذهنه واضحةٌ إلى حدٍّ كبير في معظم الموضوعات التي تناولها، ولذلك لم ينجُ من هذا الثقل إلّا خواطره التي ضمّنها الصفحات الأخيرة من «أسواق الذهب»، وسوف يأتي عليها الكلامُ بعد قليل.

والقارئ حين يبحث عن مفهوم «شوقي» للبيان، فسوف يجده مطابقًا لَما ذكره عن النثر باعتباره «شعر العربية الثاني»، ويرى فيه «ذرا الجمال وذرا الكمال»، وهي رؤية تتحدّث عن منزلة البيان ومكانته، ولا تتناول طبيعة البيان بصورة متكاملة- على أقل تقدير-. ومن ثم، فقد جاء مفهومُه للبيان غيرَ واضح، ويسبح في عالم مِن الغموض والهُلامية، وها هو يصف البيان قائلًا:

«رحيق النبيّين، وإبريق العبقريّين، وحظ المرزوقين، ونصيب الموفّقين، وذرا الجمال، وذرا الكمال، والتوفيق الذي لا ينال بسلطان ولا مال، والخلد الذي يؤخذ باليمين وغير يؤخذ بالشمال، صديق البشرية وعدو الجبرية، هادي الإنسانية السائق بالمطيّة، حتى تبلغ العطيّة، يمرُّ بها على الخير وربوعه، والبر وينبوعه، ويقبل بها على

---

(١) أسواق الذهب، ص ٣.

الحق وقبيله، ويعُدْ بها إلى العدل وسبيله، ويلمّ بها على الجمال ومغناه، وغرف لفظه تحت حور معناه...»[1].

بيدَ أنّ «أسواق الذهب» يمثّل- على كلّ حال- خصائصَ المدرسة النثرية في ولعِها بتقليد الأقدمين، واعتبارها أنّ محاذاتهم هي قمة البيان والبلاغة والفصاحة، فضلًا عن اهتمامها بالاقتباس والتضمين اهتمامًا يكاد يكون هدفًا- في حدّ ذاته- من أهداف الكتابة.

والآن، ماذا عن «أسواق الذهب»؟ إنه كتاب يشتمل على موضوعات عديدة ومختلفة، منها ما هو مَطروق، وما هو مُستحدث، وهي موضوعات تعالج قضايا اجتماعية وأخلاقية، ودينية ووطنية، ووصفية وأدبية، وغيرها. وإذا تناول القارئ عناوينَ الموضوعات فسوف يجد عددًا ضخمًا من العناوين يصلُ إلى أكثرَ من خمسين عنوانًا، هي:

١- الحقيقة. ٢- الوطن. ٣- الجندي المجهول. ٤- قناة السويس. ٥- الذكرى. ٦-الشمس. ٧- الموت. ٨- دعاء الصلاة. ٩- العامة. ١٠- الشباب. ١١- الخير. ١٢- الظلم. ١٣- القلب. ١٤- الذكرى. ١٥- شاهد الزور. ١٦- الصبر. ١٧- شهادة الدراسة وشهادة الحياة. ١٨- الحياة. ١٩- الحياة أيضًا. ٢٠- الحياة أيضًا.٢١- اللسان. ٢٢- البيان. ٢٣- المال. ٢٤- الأهرام. ٢٥- الأمس. ٢٦- اليوم. ٢٧- الغد. ٢٨- المسجد الحرام. ٢٩- الشهادة. ٣٠- الصلاة.٣١- الصوم. ٣٢- الزكاة. ٣٣- الحج. ٣٤- خطيب المسجد. ٣٥- الطلاق. ٣٦- البحر الأبيض المتوسط. ٣٧- صفة الظبي. ٣٨- صفة الأسد. ٣٩- الأسد في حديقة الحيوانات.

---

(١) أسواق الذهب، ص ٧٠.

٤٠- الجمال. ٤١- الأمومة. ٤٢- الكاتب العمومي. ٤٣- الحياة وهْم ولعب. ٤٤- العلم. ٤٥- السجع. ٤٦- النقد. ٤٧- العلم. ٤٨- الزهرة. ٤٩- الساقية. ٥٠- الشيخ. ٥١- المهندم. ٥٢- خواطر.

ويتحدّث «شوقي» في مقدمة «أسواق الذهب»، عن موضوعاته وغايته، فيقول: «هي كلمات اشتملت على معانٍ شتى الصور، وأغراض مختلفة الخبر، جليلة الخطر، منها ما طالَ عليه القدم، وشاب على تناوله القلمُ، وألمّ به الغفل من الكتاب والعلم، ومنها ما كثرَ على الألسنة في هذه الأيام، وأصبح يعرض في طرق الأقلام، وتجري به الألفاظ في أعنّة الكلام، مِن مثل: الحرية، والوطن، والأمة، والدستور، والإنسانية، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع وأحواله، وصفات الإنسان وأفعاله، أو ما له علاقة بأشياء الزمن ورجاله، يكتنفُ ذلك أو يمتزج به: حكمٌ عن الأيام تلقيتها، ومن التجاريب استمْلَيتها، وفي قوالب العربية وعيْتها، وعلى أساليبها حبرتُها ووشيتها...»(١).

وتناولُ شوقي لموضوعاته يتّسم بصفةٍ عامة بأعمال العقل والتعقيد، واللجوء إلى التوليد العقلي، ويلاحظ القارئ أنّ هنالك نوعًا من الافتعال، وتكلفًا في السجع، فضلًا عن استخدام كلمات غريبة ومهجورة، ويجد القارئ- كذلك- نوعًا من الإحالة إلى إشارات بعيدة أو غامضة في التراث، ويبدو أن «شوقي» قد اكتفى بهذا النوع من الإحالة عن التضمين الشعري بصورة مكثفة، كما يلاحظ عند البكري، ولهذا جاءت مقالات تحمل أبياتاً قليلة، معظمها من نظمه، وتبقى الإشارة إلى صور «شوقي» التي يقدمها، وهي في حالة أقرب إلى التشاؤم والقتامة، إنها كل حال صور

(١) أسواق الذهب، ص ٤.

تنتمي إلى عالم الموت لا عالم الحياة، وسوف يطالع القارئ فيما يلي نموذجًا وصفَه ناشرُ الكتاب بأنه «قصيدة من الشعر المنثور» ، وبصرف النّظر عن مضمون هذه التّسمية، فإنّ هذا النموذج يوضّح إلى حدٍّ كبير خصائص «شوقي» في نثره. ويحمل النموذجُ عنوانَ «الذكرى»، وقد كتبه شوقي عن (الحرية) وأهداه لمصطفى كامل:

وإذا أحرزتِ الأممُ الحريةَ أتت السيادة من نفسها، وسعتِ الإمارة على رأسها، وبنيتِ الحضارة من أسّها، فهي الأمرُ الوازع، القليل المنازع، النّبيلُ المشاربِ والمنازع، الذي لا يتّخذ شيعة، ولا صنيعة. ولا يزدهي بخديعة، خازن «ساهر» وحاسب ماهر، (دانق) الجماعة بذمةٍ منْه وأمان، ودرهمهم في حوزه درهمان، «فيا ليلى» ماذا مِن أتراب.. واريتِ التراب؟ وأخدان أسلمتِ للديدان؟ عمال للحقّ عمار، كانوا الشموس والأقمار، فأصبحوا على أفواه الركاب والسّمار، وأين قيسك المعول؟ ومجنونك الأول؟ حائط الحق الأطول، وفارس الحقيقة الأجول، أين مصطفى، زين الشباب، وريحان الأحباب، وأولُ مَن دفع الباب وأبرز النّاب، وزأر دون الغاب؟[1].

بيدَ أنّ خواطر «شوقي» التي احتلت الجزء الأخير من «أسواق الذهب»[2]، تمثّل- كما سبقت الإشارة- المساحةَ المحرّرة من ثقل التكلف الذهني والعقلي والبديعي، وبحكم أنّ الخاطرة تحتويها جملةٌ أو عبارة أو فقرة، وأنها منتميةٌ إلى عالم العقل والذّهن قبل أن تنتمي إلى عالم القلب والوجدان، فإن «شوقي» استطاع أن يقدم حشدًا مِن الجُمل والعبارات والفقرات السريعة والخاطفة والبارقة، محكمةَ

(١) أسواق الذهب، ص ٤٠ وما بعدها.

(٢) أسو اق الذهب، ص ١٣٣- ١٣٦.

الأداء، قوية التأثير، وإنْ لم يتخلّ تمامًا عن اللجوء إلى البديع في معظم الأحيان، ومن أمثلة هذه الخواطر:

«شبح الفقر غادٍ رائحٌ على اثنين: زوج المضيعة، وامرأة المقامر»[١]. «اثنان معاديهما في خُسر: القوي المغلب والرجل المحبب»[٢]، «اثنان في النار دنيا وأخرى: الحاقد والحاسد»[٣]،«أساطين البيان أربعة: شاعر سارَ بيته، ومصوّر نطق زيته، وموسيقي بكى وترُه، ومثَّال ضحك حجرُه»[٤]، «شورى من الحجاج وزياد خيرٌ من الفرد ولو كان عمر»[٥]، «الثقة وثاقُ الأحرار»[٦]،«ثقة العاطفة شهر وثقة العقل دهر»[٧]، «المرء كلِفٌ بما ألف»[٨].

ولعلّ القارئ لاحظ أنّ كتاب «صهاريج اللؤلؤ» للبكري، وكتاب «أسواق الذهب» لشوقي، قد تشابها في كونهما يضمّان مقالات متنوعة، وأنهما لا يعالجان موضوعًا واحدًا وكاملًا، ولعلّهما لو فعلا، واقتصر كلٌّ منهما على معالجة موضوع بعينه لكانَ لأسلوبهما شأنٌ آخر، فيرغمهما- على الأقل- على الاهتمام بتسلسل الأفكار قبل تسلسل السَّجْعات والفاصلات.

---

(١) أسواق الذهب، ص ١٣٣.

(٢) السابق، ص ١٣٥.

(٣) السابق نفس الصفحة.

(٤) نفسه ص ١٣٦.

(٥) نفس الصفحة.

(٦) السابق ص ١٣٧.

(٧) نفس الصفحة.

(٨) أيضًا نفس الصفحة.

إنّ مدرسة النثر المسجوع- ممثلةً في كتّابها الذين سبق استعراض نماذج من نثرهم- قد ركَّزت بصورة عامة على الصياغة، واهتمت بالزخرفة، وحملت التعبيرات من المحسّنات ما أثقلَ كاهلَها وأعْجزَها عن أداء المعنى أداءً واضحًا، ولعلّ «محمد عبده» هو الذي يتمثل فيه الفارقُ الكبير بين رجل عاصرَ المرحلة التي كان فيها النثر البليغ هو المثقَل بالبديع، ورجلٍ عاصر المرحلة التي أصبح فيها النثر البليغ هو المعبّر عن المعنى في أسلوب حرٍّ أنيق.

ثانياً: مدرسة الترسّل:

توطئة:

يحتاج الخروجُ من أسر التقليد ومحاذاة السابقين إلى دوافعَ قوية وفعّالة تدفع به إلى الغاية المرجُوة، والهدف المنشود، وقد تكون هذه العوامل ذاتية أو خارجية، أو مزيجًا من الذاتية والخارجية. وتبدو الدوافع الذاتية في تحرّر النثر من أسْر المدرسة التي تحتفي بالسجع؛ أقوى الدوافع بصفةٍ عامة. وإذا كانت هذه العواملُ تتلخّص في وجود شخصية فذّة مثل جمال الدين الأفغاني، لها أتباع مثل محمد عبده وعبد الله نديم وأديب إسحق وغيرهم، ثمّ انتشار الكلمة المطبوعة عبر الصحافة، والكتب، والمترجمات، وعملية الإحياء التراثي؛ فإنّ وجود أشخاص مثل جمال الدين وتلامذته كان أقوى الدوافع الذاتية في إطلاق سراح النثر الحديث من سجن البديع المتكلف. وفي النقاط التالية بيانٌ موجز حول هذه الدوافع ليكون مدخلًا لفهم جهود الأستاذ الإمام، ومعه عبد الله نديم في إرساء نهجِ الترسّل والتّحرّر في الكتابة النثرية بصفة أساسية، ووضع نهاية لمدرسة النثر المسجوع.

أ- الدّوافع الذّاتية:

لاريب أنّ «جمال الدين الأفغاني» ومجيئه إلى مصر، كان يمثل عاملًا هامًّا من عوامل إيقاظ الوعي، والتأثير في الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية، بما يدفعها إلى مسارات جديدة، واستشراف آفاقٍ غير معهودة، فقد وضع على كاهله مهمة البعث الإسلامي في الشرق، وإيقاظ شعوب نحو التحرّر والتوحد والقوة والتقدم، وأدى دوره بوسائلَ مختلفة في البلدان التي حطّ بها، والتي عايش أهلها، وكان له تلاميذ وحواريّون، أعجبوا به، وأغرموا بمنهجه، وتأثروا به إلى حدٍّ كبير، وأخذوا منه قدرَ ما استطاعوا في أساليب العمل والتفكير والممارسة، ولأنّ طبع «جمال الدين الأفغاني» كان يتميّز بالوضوح والبساطة، فقد دعا تلاميذه إلى العمل المباشر والفعال، والذي يحقق الغاية من أقصر طريق، والذي يعنينا هنا هو دوره في مجال الكتابة وتطويرها. وقد حثّ جمال الدين تلاميذه على تجاوز الموضوعات المألوفة، والتي توقّفت عندها أقلام الكتّاب، وهي في مجموعها موضوعات هامشية وسطحية، لا تتناول الواقع أو مشكلات المجتمع. وكان الأدب صورة صادقة لسكونيّة الحركة الاجتماعية، واستسلامها للظلم السياسي، وعبوديتها للحاكم، رغم وجود ظروف متعددة- كما يرى الأستاذ الإمام- وكان يمكنُ في ظلّها أنْ تتحوّل الحركة الاجتماعية إلى حركة ديناميكية وفعّالة في تحقيق أماني المجتمع مثل مجلس الشورى الذي أنشأه إسماعيل في مصر سنة ١٢٨٣هـ، وعودة عددٍ كبير من المبعوثين إلى أوروبا[١].

---

(١) أحمد أمين، فيض الخاطر، ج ٥ ، مكتبة النهضة المصرية، ط٦، القاهرة، سنة ١٩٧٢م، ص ٢٥٢.

«فأدباء مصر أمثال: السيد علي أبو النصر، والشيخ علي الليثي، وعبد الله باشا فكري تتصفّح آثارهم فماذا ترى؟ غزلًا في حبيب، أو رسالة إلى صديق، أو مدحًا لأمير، أو استعطافًا له، أو اعتذارًا إليه، أو وصفَ سفينة، أو شكرًا على هدية؛ أمّا مصر، وحالة شعبه، وبؤس قومه، وظلم حكامه، وحقوق الناس، وواجبات حكومته، فلا تعثر منها على شيء .

فلمّا جاء جمال الدين قلَبَ هذا الوضع، وفتحَ للناس منافذَ للقول، وسلك في ذلك مذاهب مختلفة»[١].

ويذكر الدكتور«أحمد أمين» أنّ جمال الدين الأفغاني ، قد «كوّن جماعة من الكهول والشباب حبّب إليهم الكتابة، ورسمَ لهم خطتها، وأوحى إليهم بالمعاني الجديدة التي يكتبونها، وشجّعهم على إنشاء الجرائد، يكتب فيها ويستكتب لهم مَن توسّم فيهم المقدرة، مثال ذلك أنه شجع «أديب إسحق» بعد أن اتصل به اتصالًا وثيقًا، وتتلمذ له طويلًا- على أن ينشئ جريدة اسمها «مصر»، وكان جمال الدين يرسم له خطةَ السير فيها، ويكتب بنفسه بعض مقالاتها باسْم مستعار هو «مظهر بن وضاح»، ثم أوعز إليه بالانتقال إلى الإسكندرية، وأنشأ بها صحيفة يومية اسمها «التجارة»، وكان جمال الدين يستكتب لها تيْن الصحيفتَين الشيخ «محمد عبده»، وإبراهيم اللّقاني، وأمثالهما هذا إلى ما يكتبه جمال الدين بنفسِه، وكان ممّا كتبه مقالان: أحدهما في الحكومات الشرقية وأنواعها، والثاني سمّاه «روح البيان في الإنجليز والأفغان» كان لهما صدى بعيدٌ، ولقيت الصحيفتان رواجًا كثيرًا، ولفتت إليهما الأنظار بروحهما الجديد، ثم أغلقهما «رياض باشا»»[٢].

---

(١) السابق، ص ٢٥٣.

(٢) السابق أيضًا، ص ٢٥٣.

ومن كلام الدكتور «أحمد أمين» يتّضح حرص «جمال الدين» على شيئين أساسيّين هما: الإيحاء بالمعاني الجديدة، وإنشاء الجرائد، وكلاهما- بالطبع- له تأثيره على طريقة الكتابة، فالمعنى الجديد يفرض التخلّي- غالبًا- عن الأساليب القديمة، والجريدة تفرضُ على الكاتب أنْ يتناول موضوعاته في ظروفٍ تختلف عن ظروف الكاتب الذي يسير على نهج البديع المتكلّف، فهو- أي كاتب الجريدة- مُلتزم بالكتابة في موضوعات عديدة، وملتزم أيضًا بتقديم موضوعه للنشر في أسرع وقت، ومن ثم، فإن أسلوبه لن يحرصَ على السجع، ولن يُعنَى بالبديع، ولن يهتم بالزخرفة، وكان لا بدّ أن يكون الطريق مفتوحًا للانطلاق أمام النثر، متخلصًا من كل قيد، وكل ثقل.

وقد كان أسلوب «جمال الدين» نفسه يتميز بالترسل، والسلامة، والتعبير عن المعنى بأقرب الألفاظ وأوضحها، ولعلّ النموذج التالي يبين طريقتَه في الكتابة إلى حدّ «ما»، يقول عن نفسه: «لقد جمعت ما تفرّق من الفكر، ولَمْت شعثَ الصور، ونظرت إلى الشرق وأهلِه، فاستوقفتني الأفغان وهي أول أرض مسَّ جسمي ترابها، ثمّ الهند وفيها تثقّف عقلي، فإيران بحكم الجوار والروابط ، فجزيرة العرب من حجاز هو مهبط الوحي، ومِن يَمَن وتابعتها، ونجد، والعراق، وبغداد، وهارونها ومأمونها، والشام ودهاء الأمويين فيها، والأندلس وحمرائها، وهكذا كل صقع ودولة من دول الإسلام، وما آل إليه أمرهم، فالشرق الشرق. فخصّصت جهاز دماغي لتشخيص دائه وتحرّي دوائه، فوجدت أقتلَ أدوائه داءُ انقسام أهله وتشتّت آرائهم، واختلافهم على الاتحاد واتحادهم على الاختلاف (فعملت على توحيد كلمتهم وتنبيههم للخطر الغربي المحدق بهم»[١].

---

(١) فيض الخاطر، ٤ ص ٢٨٩ وما بعدها.

وكان لا بدّ للتلاميذ من الاقتداء بأستاذهم، والسير على نهجه، وهو ما فعله التلاميذ على تفاوت فيما بينهم، ووفقًا لقدراتهم ومكوناتهم الثقافية، والذي يهم في هذا المجال هو دور «محمد عبده» في كثيرٍ من نشاطاته السياسية والاجتماعية والثقافية. وقد كان من أهم هذه النشاطات، المشاركة في تحرير «العروة الوثقى» بالمنفى، والتأثر بجمال الدين في تحرير «الوقائع المصرية»[١]، حيث كان يحثّ على الاهتمام بالأسلوب الحسن، واختيار الموضوعات الحسنة التي تمسّ حياة الأمة في صميمها[٢].

على كلٍّ، فإن «محمد عبده» أخذ على عاتقه الدعوةَ النظرية إلى تحرر الأسلوب أو الكتابة بوجْه عام، ثمّ طبق ذلك على نفسه فيما يكتبه وينشره.

لقد تحدث الأستاذ الإمام عن دعوته الإصلاحية، فقال: إنه دعا إلى أمرين عظيمين: أولهما: يتعلق بتحرير الفكر من قيد التقاليد، والعمل على فهْم الدين كما فهمه السّلف الصالح قبل ظهور الخلاف، والرجوع إلى ينابيع الدين الأولى، وهذا ليس مناقضًا للعقل أو العلم.. والأمر الثاني- كما يقول الأستاذ الإمام- والذي يهمّ البحث، هو: «... إصلاح أساليب اللغة العربية في التحرير، سواء كان في المخاطبات الرسمية أو في المراسلات بين الناس- وكانت أساليبُ الكتابة في مصر تنحصر في نوعين كلاهما يَمجُّه التذوق، وتنكرُه لغة العرب: الأول: ما كان مستعمَلًا في مصالح الحكومة وما يشبهها وهو ضربٌ من ضروب التأليف بين

(١) فيض الخاطر، ج٥ ص ٢٥٣.

(٢) السابق، ص ٢٥٤.

الكلمات، رثّ خبيث غيرُ مفهوم، ولا يمكن ردّه إلى لغة العالم، لا في صورته ولا في عادته، ولا يزال شيء من بقاياه إلى اليوم عند بعض الكتّاب من القِبط، ومَن تعلم منهم، غير أنه- والحمد لله- قليل، والنوع الثاني: ما كان يستعمله الأدباء والمتخرّجون من الجامع الأزهر، وهو ما كان يدّعَى فيه السجع وإن كان باردًا، وتلاحظُ فيه الفواصل وأنواع الجناس، وإن كان رديئًا في الذّوق بعيدًا عن الفهم، ثقيلًا على السمع، غيرَ مؤدٍّ للمعنى المقصود...»[(١)].

ويلاحظ القارئ في هذه النص، مدى تطورِ أسلوب الأستاذ الإمام، وتخلّيه عن طريقته التي سبق إيراد بعضِ نماذجها، وسوف نتناول- فيما بعد- بالتحليل نماذجَ من نهجه الجديد الذي سار على طريقة الترسّل والتحرر.

ويتحدّث الدكتور «أحمد أمين» ملخصًا دورَ الأستاذ الإمام في تحرير النثر من قيود البديع المتكلف، واللغة الجافة، فيقول:

«أمّا إصلاحه اللغوي والأدبي فقد بدأه بإصلاح أسلوبِ نفسه، أخذ يكتب في جريدة الأهرام بأسلوبٍ متأثر بالكتب الأزهرية، وخاصّة بما ألف في الفلسفة الإسلامية وبما هو شائع في ذلك العصر من السجع والازدواج وبمقدمات طويلة قبل الدخول في الموضوع، ثمّ أخذ يقوّي أسلوبه ويصحح، ويزداد حركة وقوة من روح أستاذه جمال الدين، كما يتجلّى في مقالات العروة الوثقى، ثمّ مرَّنَ قلمَه، وتدفق من طول ما كتب وعالج حتى بلغ غايته في مقالاته في الردِّ على هانوتو؛ حيث تجمَّل بجمال البساطة وتدفق المعاني في سلاسة وقوة.

(١) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج٢ ص ٣١٨.

ونظر إلى أساليب الكتّاب، فحاول إصلاحها ما استطاع، فكان يقدّم نماذج للكتابة أيامَ كان مشرفًا على الوقائع المصرية بما يكتبه هو وأصحابه فيها، وكان يلفت نظر الجرائد إلى سوءِ أسلوبها، ويلزم أصحابها أن يختاروا مَن يرفع مستوى الكتابة فيها.

ولّما كان في بيروت كان ممّا يعلم في «المدرسة السلطانية» الإنشاء، ونشر مقامات بديع الزمان الهمذاني بعد أن ضبطها وشرحها، ونهج البلاغة بعد أن ضبطه وشرحَه، يرمي بذلك إلى تغذية الناشئين بأدبهما واتخاذهما نموذجًا من نماذج الأساليب الجيدة.

ولّما عاد إلى مصر، كان من دورسه درسٌ في البلاغة، لا على نمط البلاغة التي أفسدتها الفلسفة، بل على النمط الذي يربّي الذوقَ ويرقَى بالأسلوب، فقرأ كتابي (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني، وكان هو السبب في نشرهما، فقدم بهما معنى للبلاغة لم يكن مفهومًا للناس من قبل.

وفي سنة ١٣١٨هـ، أسّس في مصر جمعيةً برياسته سمّيت «جمعية إحياء الكتب العربية» كانت فاتحةُ أعمالها نشرَ كتاب المخصّص في اللغة، وقد عهد تصحيحه للعالم اللغوي الشيخ محمد محمود الشنقيطي. وشرعت الجمعيةُ بعد المخصص في إعداد مدونةِ الإمام مالك للطبع بعد أنِ استحضر لها أصولًا من تونس وفاس.

وهو الذي أخذ بيدِ الشنقيطي، ولولاه ما بقي في مصر، فكان الشنقيطي علمًا من أعلام اللغة يعلّمها للناس، ويصحّح ما تعقّد من الكتب، وينشر البحوث اللغوية الدالّة على اطّلاع واسع وتدقيق عميق.

وهو الذي عهد إلى الأستاذ سيد المرصفي في تدريس كتب الأدب بالأزهر أمثال: كتاب الكامل للمبرد وديوان الحماسة لأبي تمام، ولم يكن ذلك معروفًا من قبل، فكان عملُه هذا سببًا في نهضة لغوية أدبية واضحة تأثّر بها كثيرٌ من الأدباء البارزين وتلاميذهم، فإنْ قلنا: إنه حوّل الكتابة من كتابة مسجوعة سخيفة إلى كتابة مرسلة جميلة، ومن كتابة فارغة المعاني إلى كتابة يعنى فيها بالمعاني؛ لم نبعد...»[١].

وعلى هذا الأساس، يستطيع المرء أن يدرك الدورَ الذاتي لكلٍّ مِن جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، فالأولُ قام بدور الموجّه الذي يرشد إلى أقرب المسالك، والثاني قام بحمل الراية من بعد أستاذه، وطبّق ذلك على نفسه عمليًّا؛ حيث انتقل من مرحلة إلى مرحلة، جعلته متفرّدًا في زمانه، ورائدًا، وهو ما يؤكد تشابه دوره في النثر مع دور البارودي في الشعر، يقول الدكتور محمد عبد المنعم جفاجي:

«وكان الأسلوب الكتابي على أوّلِ عهد الإمام السّجع، فكتب به، ونحا نحو ابن العميد في تكلّف السجع، غير أنه بعد قليل مجَّ هذا الأسلوب، واحتذى حذوَ الجاحظ في تأليف القول، وتصرّف في أنواع الكلام، وألبس كلَّ معنى ما لاءمه من الألفاظ والأسلوب، فإذا قرأته في العلم لم تملّه، وإذا كان في مقال أدبي أو سياسي لم تسأمه، ولكنّ سجعه سجعُ الطبع والموهبة الأدبية القادرة، لم ينبعْ عن تكلّف أو ضعف أو قصورِ مَلَكة، وإذا قسْنا ملكة الإمام بأحدٍ من كتاب زمانه لم نجدْ له ضريبًا يجاريه»[٢].

---

(١) فيض الخاطر، ج ٧ ص ٢٠٨ وما بعدها، وقد أكّد معظم هذه المعاني الدكتور أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٧٣.

(٢) قصة الأدب في مصر، ج ٤ ص ١٥٥.

وهكذا نجد الدوافع الذاتية إلى تطوير النثر- خاصة لدى الشيخ جمال الدين الأفغاني وتلميذه الأستاذ الإمام- قد حرّكت- بقوة- أساليب الكتابة النثرية نحو التحرر والاسترسال والانطلاق.

ب- الدوافع الخارجية:

يمكن أن تنحصرَ الدوافع الخارجية في عدة أمور، أهمها: الاحتلال البريطاني لمصر والثورة العربية، وتطور الصحافة وانتشارها، وحركة الترجمة وحركة الإحياء التراثية. ولكيلا يخرج الكلام عن موضوعه؛ فإنّ إيجاز الحديث عن هذه الدوافع يصبح أمرًا ضروريًّا لمعرفة كيف ساعدت على تطور النثر وانتقاله من مرحلة إلى مرحلة.

١- الاحتلال البريطاني والثورة العرابية:

يمكن القول: إن حوادث سنتي ١٨٨١، ١٨٨٢م، والتي شهدت ثورة الجيش المصري بقيادة أحمد عرابي، وهزيمة هذه الثورة أمام جحافل جيش الاحتلال الإنجليزي؛ كانت عاملًا هامًّا في تحريك الذهن المصري بصفة عامة، وكان تدفق الحوادث وتأثيره على المستوى الشعبي عاملًا من العوامل التي هزّت أركان المجتمع المصري، ودفعته دفعًا إلى تغيير الأنماط الحياتية الرتيبة التي ألفها واعتاد عليها، إذ إنّ ما جرى كان صدمةً قوية وعنيفة لأناس كانوا يبحثون عن الحرية النيابية بواسطة الجيش ممثلًا في عرابي وزملائه، فإذا بهم يفقدون ما تبقّى لهم من حريات تحت وطأة الغزاة الإنجليز، ويصبح الخديوي توفيق حاكمُ مصر لعبةً في يد إنجلترا، يأتمر بأمرها، ويسمع لها ويطيع، وبعد أن تحطّم الجيش في هزيمته المريرة بالتلّ الكبير؛ فإنّ الإنجليز لاحقوا الزعماء الوطنيّين وحاصروهم، بعد أن قدموا

زعماءهم للمحاكم العسكرية التي حكمت على بعضهم بالنّفي، وبالسّجن على بعضهم الآخر، ووضعوا على رأس كلّ مؤسسة حكومية ووطنية مَن يتعاطف مع أسلوبهم وأفكارهم، وجلبوا بالتتابع سفراءَ لهم، ينفّذون خططهم وأفكارهم في تشويه التراث، والسير في عملية التغريب للثقافة والتربية والمجتمع[1].

لقد أصبح إيقاع الحياة سريعًا ولاهثًا وصاخبًا، ومن ثمّ، فإن أمورًا كثيرة كان لا بدّ لها من أن تتفاعل مع هذا الإيقاع، ومِن بين هذه الأمور: الأدب عامة، والنثر بصفة خاصة؛ فالإيقاعُ السريع يفرض على الكاتب أن يتّجه نحو الترسل، والتّحرر من قيود البديع المتكلف، والانطلاق عفو الخاطر.

ومن هنا كان لزعيم النثر المترسّل «محمد عبده» دورُه الهام، فقد كان من أبرز زعماء الثورة ضد الاحتلال البريطاني، واستخدام قلمه في معارضته والتنديد به، والوقوف إلى جانب الثوار، كما أنه في سجنه وفي منفاه بعد هزيمة الثورة؛ بدأ يكتب رسائله ومقالاته وكتبَه التي أخذت نهجًا جديدًا يخالف النهج البديعي في المضمون وفي الأسلوب معًا، على نحو ما سيأتي بإذنه تعالى.

وكان «عبد الله نديم» باعتباره واحدًا من زعماء الثورة العرابية المدنيّين، قد أخذ على عاتقه إيقاظَ الحماسة الشعبية ضد الغزاة، ورفع الروح المعنوية للجنود المصريّين، والتحريض على المقاومة ومواجهة الاحتلال والخديوي، فاستخدم قلمَه أيضًا ليكتب مقالاته النارية المفعَمة بالروح الوطنية، واستخدم لسانه في إلقاء الخطب التي يستثير بها الحماسَ الشعبي، وهو- ما سنتناوله بعد قليل إن شاء الله.

---

(١) انظر ما كتبه الأستاذ الإمام عن الثورة العرابية في الأعمال الكاملة، ج١ ص ٤١٣ وما بعدها، وراجع ما كتبه عبد الرحمن الرافعي عن الثورة العرابية (القاهرة سنة ١٩٤٩م)، وفيض الخاطر، ج٧ ص ١٥٨ وما بعدها، وتطور الأدب الحديث في مصر، ص ٥١- ٥٢.

ومن هذه الزاوية- مواجهة الاحتلال والوقوف في جانب الثورة، وما تبعَ ذلك من مضاعفات- كان المناخُ النفسي والفكري مهيئًا لأسلوب جديد يختلف عن الأسلوب البديعي المثقَل بأعباء الزخرفة والمحسّنات.

٢- تطور الصحافة وانتشارها:

كان من أهداف جمال الدين الأفغاني أن تنتشر الصحافة على نطاقٍ كبير باعتبارها عاملَ يقظةٍ ووعي أكثر تأثيرًا من بقية العوامل[١]، وقد حثَّ تلاميذه على إنشاء الصحف والكتابة فيها كما سبقت الإشارة، ولذلك كان لانْتشار الصحافة وتطورها فضلٌ كبير في تحقيق أهدافٍ غير قليلة من أهداف جمال الدين، وأيضًا، فإنها حقّقت للنثر مناخًا مناسبًا ليتخلّص من السجع والتكلّف على مراحل ارتبطت إلى حدٍّ ما بتطورها.

ولأن الصحافة مجهودٌ مستمر ودوري، فقد توافقَ إيقاعها مع إيقاع الفترة التي تطور فيها النثر، وهو الإيقاع الذي يميل إلى السرعة والتدفّق والانطلاق، وقد وجد فيها النثر استجابةً تلقائية لحركة تطوره، ووجد فيها الكتّاب- بحكم الدوافع الأخرى مثل الترجمة والصراع الثقافي- فرصةً ملائمة للتعبير الحرّ عن أفكارهم ورؤاهم وتصوراتهم إلى أبعد مدى؛ حيث تجاوز التعبير بالنثر المسجوع، والنثر المرسل إلى التعبير باللّهجة العامة، كما فعل عبد الله نديم في «التنكيت والتبكيت»[٢].

(١) فيض الخاطر، ج ٥ ص ٢٥٢.

(٢) فيض الخاطر، ج ٦ ص١٥٥.

وقد حفلت الفترةُ التي شهدت التحولَ من النثر المسجوع إلى النثر المرسل ولادةَ عددٍ كبير من الصحف والمجلات، ما بين أدبية وعلمية وطبية وتربوية وفكاهية، وشارك فيها عددٌ كبير من المهاجرين الشّوام الذين وفدوا إلى مصر، وكانوا يحبّذون التعبير بالنثر المرسل، ومحاذاة الأساليب الغربية في الكتابة.

ومن الصحف التي تواجدت على الساحة آنئذ «الوقائع المصرية» و«اليعسوب» و«روضة المدارس» و«وادي النيل» و«نزهة الأفكار» و«الوطن» و«أبونضارة» و«الجوائب»- كانت تصدر في الأستانة وتردُ إلى مصر- و«الكوكب الشرقي» و«الأهرام» و«مصر» و«التجارة» [1] وقد أصدر عبد الله نديم «التنكيت والتبكيت» و«اللطائف» و«الأستاذ»، وكلها شاركت في الحملة ضد الخديوي والاستعمار الإنجليزي[2].

إن انتشار الصحافة قد حتّم على الكتّاب تجاوزَ الموضوعات السطحية والشخصية إلى موضوعات أكثر التصاقًا بالواقع. وفرض عليهم كذلك البحث عن أساليب تتّسق مع طبيعة الصحافة وإيقاع العصر.

٣- الترجمة:

كانت النهضة التي شهدتها مصر في القرن الثامن عشر تعتمدُ على الغرب في نقل الأساليب والوسائل الحديثة إلى المجتمع المصري، وقد اعتمد الحكّام- في معظمهم آنئذ- على إرسال البعوث إلى الدول الأوروبية خاصة فرنسا؛ لتلقّي

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٤٨، ٤٩.
(٢) فيض الخاطر، ج ٦ ص ١٧١.

العلوم المختلفة، وقد عاد بعض المبعوثين ليمثّلوا الطلائع الأولى للمترجمين العرب الذين نقلوا فكر وثقافة أوروبا إلى مصر والعالم العربي، وكان أبرز المترجمين رفاعة الطهطاوي، ومحمد عثمان جلال. وقاما- مع غيرهما- بترجمة نصوص مختلفة (نثرًا وشعرًا)، بأساليب مختلفة تتراوح بين أسلوب النثر المسجوع، ومزج النثر المتحرّر الفصيح باللّهجة العامية، وقد أسهمت عمليةُ الترجمة للفكر والأدب والثقافة في أوروبا إلى اللغة العربية بدورٍ كبير في اطّلاع الكتّاب على أساليب جديدة ومضامين جديدة، ومن ثم، كان لا بدّ لنظرة كتابنا إلى النثر المسجوع أن تتغير، وأن يتأثروا بما يقرأونه مترجمًا[١].

وهناك ملاحظتان لا بدّ من الإشارة إليهما:

أولُهما: أن مدرسة الألسن التي أنشئت مع بداية النهضة، كان لها أثرُها الفعّال في تخريج جيلٍ مِن المترجمين تأثرَ بناظرها «رفاعة الطهطاوي»، وكان لهذا الجيل فضلٌ غيرُ قليل في نقل الثقافة الأوروبية إلى مصر والعالم العربي[٢].

وثانيتُهما: وجود المهاجرين الشّوام الذين كانوا يميلون- بحكم انتمائهم العقائدي المسيحي- إلى أوروبا وفكرها وثقافتها[٣]، فكانوا عاملًا هامًّا في نقل النتاج الفكري الأوروبي إلى الفكر العربي، بأسلوبهم الذي لا يهتم أساسًا إلّا بتقليد الأسلوب الأوروبي، وكان لهذا أثرُه الواضح على مسيرة النثر من التكلف إلى التحرر.

---

(١) فيض الخاطر، ج٦ ص ٢٨٥.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٢٨.

(٣) السابق، ص ٤٩-٥٠.

٤- حركة الإحياء:

بدأت حركة إحياء التراث تتّضح بما قام به «رفاعة الطهطاوي» حيث قام بعملية تجديدٍ لكتب الأدب، وقام بانتخاب فصولٍ من الأدب العربي القديم، وقدمها من خلال كتابيْه «مناهج الألباب المصرية في مناهج الآداب العصرية» و«المرشد الأمين للبنات والبنين»(١)، وتتابعت عمليةُ الإحياء، بمعرفة «جمعية المعارف» التي أنشئت عام ١٨٦٨، ونشرت عددًا من الكتب التاريخية والأدبية، وطائفة من الدواوين الشعرية التي أنتجتها العصورُ العربية الزاهرة في المشرق والأندلس(٢)، ومن هذه المصنّفات: أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير، وتاج العروس في شرح جواهر القاموس، وتاريخ ابن الوردي، وشرح التنوير على سقط الزّند، وديوان ابن خفاجة الأندلسي، وديوان ابن المعتز العباسي، والبيان والتبيين للجاحظ، وشرح الشيخ خالد على البردة، ورسائل بديع الزمان الهمذاني(٣).

وقد قام الأستاذ الإمام محمد عبده بتأسيس «جمعية إحياء الكتب العربية»، التي قامت بنشر كتاب «المخصّص في اللغة» وأعدت «مدونة الإمام مالك» للطبع(٤)، كما قام الأستاذ الإمام بنشر «نهج البلاغة» للإمام علي بن أبي طالب(٥)، وقد شارك عددٌ من المستشرقين بنشر بعض الكتب القديمة التي أثرت وجدانَ الأدباء والكتّاب(٦).

---

(١) السابق أيضًا، ص ٨٥.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٤٧.

(٣) السابق- هامش ٤٧ ، والأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج٢ ص ٤١٤ وما بعدها.

(٤) فيض الخاطر، ٧ ص ٢٠٨، والأعمال الكاملة، ج١ ص ١٩٦-١٩٧.

(٥) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج ٢ ص ٤١٧ وما بعدها.

(٦) فيض الخاطر، ج٦ ص ٢٨٧.

وتتابعت عمليةُ نشر الكتب التراثية في اطّراد مستمر، ممّا كان له أثره الكبير في توسيع الآفاق الأدبية، والأسلوبية بصفة خاصة أمام الأدباء والكتّاب، وفتح أمامهم مجالاتٍ رحبةً للتعبير باستلهام التراث أو الاستضاءة بأساليبه المتلألئة. وكلُّها بالطبع أكثرُ ثراءً وغنى من ذلك الأفق المحدود، والمعروف باسم مدرسة النثر المسجوع.

ويلاحظ الدكتور «أحمد أمين » أنّ النثر من خلال هذه العوامل وغيرها، قد جرى طلقًا، وتحرّر واستفاد من الأدب الغربي أكثرَ من الشعر «على أن النثر الجديد لم يكن كلّه وليدَ الحركة الأجنبية، بل كان وليدَ الحركتيْن معًا؛ فأساليبُ قادة الكتّاب نتاج مطالعاتٍ في كتّاب الأقدمين ومطالعات في كتّاب الغربيّين، ولكنهم نجحوا في التخيّر ومقدار التحرر. قرأوا ابنَ المقفع والأغاني وأمثالهما، وانطبعت في أذهانهم صورٌ للأساليب الرائعة، ثم قرأوا الأدب الغربي فتشبعوا بموضوعاته وأساليبه أيضًا، واشْتقوا منهما نمطًا جديدًا لا شرقيًّا خالصًا ولا غربيًّا خالصًا، بل هو شرقي غربي معًا، وهذا هو السرّ في نجاحه»[١].

وفي هذه الملاحظة ما يقودُ إلى القول: بأن «مدرسة البيان» لم تدخل في دائرة الأسلوب «الشرقي الغربي معًا»، بل احتلت أسلوبًا عربيًّا خالصًا- كما سيأتي- ويمكن القول: إن أهمّ ما في هذه الملاحظة هو ما ذكرَه «أحمد أمين» عن نجاح الأدباء في «التخير والتحرر»، أمّا كون الأساليب ليست شرقية ولا غربية، أو شرقية غربية معًا، فهذا يحتاج إلى تفصيلٍ ليس هنا مجاله. ولكنْ من المؤكَّد أن هنالك مَن قلّد كتّاب الغرب في أساليبهم تقليدًا كاملًا، وهناك مَن تحرر مِن أسلوبه دون أن يميل

(١) فيض الخاطر، ج ٦ ص ٢٩٠.

إلى تقليد الغربيّين أو يمزج شيئًا من أساليبهم بأسلوبه، وظلّ منتميًا إلى الأسلوب «الشرقي» وفقَ تسمية «أحمد أمين».

على كلٍّ، فإنّ الدوافع الذاتية والعوامل الخارجية، قد ساهمت في تمهيد الطريق أمام النثر ليتطوّر، وينتقل من مرحلة البديع المتكلّف إلى مرحلة الترسل والتحرر، وكان لهذه المرحلة- بالتالي- أنْ تسفرَ عن وجود مدرستيْن، إحداهما: تهتم بالأسلوب وهي مدرسة البيان- موضوع البحث. وثانيهما: تهتم بالفكرة، وهي مدرسة المعاني.

ولعلّ القارئ لاحظَ- فيما سبق- جهود الأستاذ الإمام محمد عبده في دفع عجلة النثر إلى الترسّل والتحرر، وفيما يلي سوف نتعرض لبعض نماذج من كتاباته المترسلة، والتي تمثل المرحلة الثانية في أدبه، بعد أنْ ودّع مدرسة النثر المسجوع، وقبل تناول هذه النماذج، فإنّه من المستحسن تناول بعض النماذج أيضًا لعبد الله نديم، باعتباره واحدًا ممّن كان لهم دورٌ لا يُستهان به في تطوير النثر المسجوع جاء مترافقًا مع دور الأستاذ الإمام، وإن لم يتحدّث عنه صراحة أو يقصده قصدًا، ولكنه جاء استجابةً لطبعه الذي يميل إلى السهولة والبساطة والوضوح.

أولًا: عبد الله نديم[1]:

من المؤكد أنّ لطبيعة «عبد الله نديم» التي تشبه نشأة الشيخ «محمد عبده»، والتي ترفضُ الجفاف والتقعّر والجمود والمماحكة؛ دورًا كبيرًا في اتجاهه الأسلوبي إلى السلاسة والبساطة والتدفق والتحرر، كما أنّ ظروف حياته وتعدّد مواهبه، قد

(١) سنه (١٢٦١-١٣١٤هـ= ١٨٤٥-١٨٩٦م)، وانظر ترجمته في: الأعلام، ج٤، ط٣ ص ٢٨١، فيض الخاطر، ص ١٤٤٦ وما بعدها، وقصة الأدب في مصر، ج١ ص ١٢٩-١٣١.

ساعدت على ذلك إلى حدٍّ كبير؛ فهو شاعر، وصحفي، ومؤلف، وخطيب، وممّثل- كما سبقت الإشارة-. وقد مارس هواياتِه وحرفَه جميعًا، ويشير الدكتور أحمد أمين إلى نقطة هامة، وهي وعيُه بلغة الشعب وأمثاله وحكاياته ومعاملاته وسلوكياته، ممّا كان له أكبرُ الأثر في حياته الأدبية، يقول أحمد أمين:

«تعلم درسًا في منتهى القيمة، درسًا تعلمه حافظ ولم يتعلّمه شوقي، وتعلّمه بيرم التونسي ولم يتعلّمه توفيق الحكيم، درسًا قلّ أنْ يفقهه الأدباء مع عظيم خطره وكبير أثره، ذلك هو أن نشأتَه في صميم الأحياء الشعبية، مع رهافة حسّه، ويقظة نفسه، وفقره وبؤسه؛ علَّمته أنْ يحيط إحاطةً واسعة بلغة الشعب وأدبه، من أمثال وحكايات ووجوهٍ ومعاملات وصنوف تصرفات، فرسمَ ذلك كلُّه في نفسه لوحاتٍ كان لها أكبرُ الأثر في حياته الأدبية المستقبلة، والنفس الحساسة الفنانة، التي تختزن حتى حفيف أوراق الأشجار، وهفهفة الأغصان، ودبيب النمال، وحلاوة البسمات، وأدق مجالي الجمال والقبح، ثمّ تعرّف كيف تستخدم ذلك في فنّها متى آن أوانه[(١)].

وكانت الصحف الثلاثُ التي أصدرها على التوالي: التنكيت والتبكيت، اللطائف، الأستاذ؛ تمثل مزيجًا من أساليبه المسجوعة والمتحررة، وأفكاره العميقة والمتنوعة، ولعلّ العدد الأول من «التنكيت والتبكيت» يصوّر للباحث كلَّ هذا بدقة. ويتحدّث عن هذا العدد الدكتورُ أحمد أمين فيصفه بأنه «نقد للسياسة العامة للبلد، ونقد للعيوب الاجتماعية. كلّ ذلك في أسلوب يسترعى الانتباه، فقد التزمَ اللغة البسيطة السهلة عن تفكيرٍ ورويّة، فقال في فاتحتها:

---

(١) فيض الخاطر ج ٦ ، ص ١٤٥ وما بعدها.

«إنه لا يريد أن تكون منمّقة بمجازات ولا استعارات، ولا مزخرفةً بتورية واستخدام، ولا مفتخرةً بفخامة لفظ وبلاغة عبارة، ولا معربةً عن غزارة علم وتوقّد ذكاء، ولكنْ أحاديث تعودناها، ولغة ألفْنا المسامرة بها، لا تلجئ إلى قاموس الفيروزآبادي، ولا تلزمُ مراجعة التاريخ ولا نظرَ الجغرافيا، ولا تضطر لتُرجمان أن يعبّر عن موضوعها، ولا شيخٍ يفسر معانيها، وإنما هي في مجلسك كصاحبٍ يكلّمك بما تعلم، وفي بيتك كخادمٍ يطلب منك ما تقدرُ عليه ، و«نديم» يسامرك بما تحب وتهوى»[1].

ويستطرد «أحمد أمين» في حديثه عن النديم، والعددِ الأول من التنكيت والتبكيت فيقول: «ثم هو- أي نديم- يدرك أنّ في الناس خاصة وعامة، وكلّ يجب أن يقصد إلى تغذيته بالأدب، وإشعاره بوجوه النقد، لذلك يختار موضوعات الخاصة فيكتبها باللغة الفصحى كموضوع «الدّاء الأفرنجي» فهو موضوع دقيق لا يقدره قدره إلّا الخاصة- أمّا الفلاح والمرابي وسامعو القصص فمكتوبة للعامة، فيجب أن تكتب بلغتهم العامية، وهو في اللغة العامية ماهرٌ كلّ المهارة، يعرف أمثالَهم وأنواع كلامهم، ويضعُ على لسان الخادم والسيد، والمرأة والرجل، والفقير والغني، والماكر والمغفل؛ ما يليقُ به في دقّة وإحكام وظرف، ثم هو قدْ فطنَ لشيء جليل القدر، وهو أنّ التعليم والنقد عن طريق القصص أجذبُ للنّفس وأفعلُ في النقد؛ فأكثرَ منه، بل كادَ يلتزمه»[2].

---

(١) فيض الخاطر، ج٦ ص ١٥٥.

(٢) نفس المصدر، ونفس الصفحة.

ولعلّ أحمد أمين في النّصين السابقين، وبداخلهما ما اقتبسَه من افتتاحية التنكيت والتبكيت يُريَنا إلى أيّ حدّ استطاع أن يتفاعل مع واقعه السياسي والاجتماعي، متعمقًا إلى أهمّ ما يشغل المجتمع ويؤرقه، ويُريَنا كذلك، دورَه في تحبيذ القصة- بمفهومه- في تناول القضايا المختلفة للتأثير في القراء- خاصة الذين لم يحصلوا على مبلغ من العلم كبير، ومعهم العامة الذين يكتفون بسماع ما يُقرأ عليهم.

بيدَ أنّ هناك مجالًا اختص به «عبد الله نديم» يرى أنّ من أهم أسباب غفلة الشرق ضعف الخطابة، وانحصارها- تقريبًا- في خطب المساجد «وهي خطب لا تمسّ الحياة الواقعة بحالٍ من الأحوال، وإنما هي عبارات دينية محفوظة، ومعانٍ مألوفة، لا تحركُ قلبًا، ولا تضيء حياة»[١].

لقد أخذ على عاتقه أنْ يستغل الخطابة في المناخ السائد آنئذ، وهو مناخ الثورة العرابية ومقاومة الاحتلال والأجانب؛ فاعتمد على الموضوعات التي تتغلغل إلى أعماق المستمعين وعواطفهم، والتي تمس أوتارًا حسّاسة في نفوسهم ومشاعرهم. وسعى «عبد الله نديم» إلى نشر فنّ الخطابة، وتعليمه للناشئة في المدارس وفي خارجها، وقد أعطى المثل بخطبه التي كان يلقيها في الندوات والأفراح والمناسبات المختلفة. وقد لجأ إلى كتابة نماذجَ راقية لخطبة الجمعة لكي يحتذيها الخطباء، لتناقش أمورَ الناس في ضوء الدين[٢].

وهكذا أسْهم إسهامًا فعّالًا في إنعاش فنّ الخطابة، وجعلها تجري مرسلة كما سيردُ في بعض نماذجه التي تعبّر عن مرحلته الثانية في النثر المرسل.

---

(١) فيض الخاطر، ج ٦ ص ١٥٦.

(٢) السابق، ص ١٦٢.

كانت القضايا الاجتماعية والسياسية أهمّ ما يشغل فكر «عبد الله نديم»، فوقف عليها حياته في الصحافة والندوات والمؤلفات. وسوف يرى القارئ في النص التالي صورةً حيّة لتفكير حي، حين يتحدّث نديم عن نفسه، ويروي قصته مع الحياة والناس، في أسلوبٍ سلسٍ وسهل، وأقربَ إلى العفوية والبساطة لا تكلف فيه ولا تعمّل ولا افتعال، مع بسمةٍ تعبّر عن إحساس حزين تجاه ما جرى له، يقول نديم:

«أخذتُ عن العلماء، وجالستُ الأدباء، وخالطت الأمراء، وداخلت الحكام، وعاشرتُ أعيان البلاد، وامتزجت برجال الصناعة والفلاحة والمهن الصغيرة، وأدركت ما هُم فيه من جهالة، وممّا يتألمون، وماذا يرْجون، وخالطت كثيرًا من متفَرْنجة الشرقيّين، وألمحت بما انطبع في صدورهم من أشعة الغربيّين، وصاحبت جمًّا من أفاضلَ المتعلمين في الغرب، ممّن ثبتت أقدامُهم في وظيفتهم. وعرفت كثيرًا من الغربيّين، ورأيت أفكارهم عالية وسافلة فيما يختص بالشرقيّين والغاية المقصودة لهم، واختلطت بأكابر التّجار، وسبّرت ما هُم عليه من السير في المعاملة أو السياسة، وامتزجت بلفيفٍ من الأجناس المتباينة جنسًا ووطنًا ودينًا، واشتغلت بقراءة كتب الأديان على اختلافها، والحكمة والتاريخ والأدب، وتعلقت بمطالعة الجرائد مدة. واستخدمت في الحكومة المصرية زمنًا، واتّجرت برهة، وفلحت حينًا، وخدمت الأفكار بالتدريس وقتًا، وبالخطابة والجرائد آونة- واتخذت هذه المتاعب وسائل لهذا المقصد الذي وصلت إليه. بعناء كساني تحول الشيخوخة في زمن بضاضة الصبا، وتوجني بتاج الهرم الأبيض بدل صبغة الشباب السوداء، فصورتي تُرِيَك هيئة أبناء السبعين، وحقيقتي لم تشهدْ من الأعوام إلّا تسعة وثلاثين»[١].

(١) نقلًا عن فيض الخاطر، ج٦، ص ١٧٩، وما بعدها.

وإذا كان هذا أسلوب «نديم» في المقالة الفنية مرسلًا وسلسًا وعفويًّا، أو أقرب إلى العفوية؛ فإنّ أسلوبه في الخطابة لا يبعد عن ذلك، وإن زاد عليه استخدامه للعوامل والإمكانات التي تؤثر في نفوس سامعيه عاطفيًّا ونفسيًّا، وتجعلهم يتجاوبون معه، سواء بالتركيز على الموضوع الذي يمسّ وترًا حساسًا لديهم، أو باستخدام الشعر الذي كان ينظمه لَمَا لإيقاعه من تأثير ملموسٍ في النفوس. وها هو نموذجٌ من خطبه، ألقاه في توديع عبد العال حلمي- أحد زعماء الثورة العرابية-، وكان التوديع يأخذ شكلَ مظاهرة شعبية في محطة مصر للسكة الحديد، فقد كان عبد العال حلمي مُبْعدًا بقواته إلى دمياط بعد الحركة العسكرية في عابدين والمطالبة بمطالب الشعب«[1]»، وكانت المظاهرة قبيلَ تحرك القطار بالقائد وجنوده. ووقف «عبد الله نديم» والذي كان يلقّب «خطيب الثورة العرابية» ليقول:

«حماةَ البلاد وفرسانها، مَن قرأ التواريخ، وعلمَ ما توالى على مصر مِن الحوادث والنوازل، عرف مقدار ما وصلتم إليه من الشرف، وما كتب لكم من صفحات التاريخ من الحسنات، فقد ارتقيتم ذروةً ما سبقكم إليها سابق، ولا يلحقكم في إدراكها لاحق، ألَا وهي حماية البلاد، وحفظ العباد وكفّ يد الاستبداد عنهما، فلكُم الذكر الجميل، والمجدُ المخلّد، يباهي بكُم الحاضر مِن أهلنا ويفاخر بمآثركم الآتي من أبنائنا. فقد حيى الوطن حياة طيبة، بعد أن بلغت الروح التراقي، فإنّ الأمة جسد، والجند روحُه، ولا حياة للجسد بلا روح، وهذا وطنُكم العزيز أصبح يناديكم ويناجيكم، ويقول:

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٧٧.

إليكم يردّ الأمر وهو عظيم ... فإني بكم طولَ الزمان رحيم
إذا لم تكونوا للخطوب وللرّدى ... فمِن أين يأتي للديار نعيم؟
وإنّ الفتى وإنْ لم ينازل زمانه ... تأخّر عنه صاحبٌ وحميم
فردّوا عنان الخيل نحْو مخيّم ... يقلّبه بين البيوت نسيم
وشدّوا له الأطرافَ من كلّ وجهة ... فمشدودُ أطراف الجهات قويم
إذا لم تكن سيفًا فكنْ أرض وطأة ... فليس لمغلولِ اليديْن حريم
وإنْ لم تكن للعائذين حمايةً ... فأنت ومخضوبُ البنانِ قسيم

ولقد ذكرت باتحادكم وحسن تعاهدكم ما كان من رسول الله- صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم- عند تغييب سيدنا عثمان في أهل مكة؛ من مبايعة أهل الشجرة على حفظه وصيانته ﷺ فصاروا يعنون بالعشرة المبشرين بالجنة»[(1)].

ويتّضح من هذه الخطبة اتّكاء «عبد الله نديم» على فكرة وطنية، والدعوة إلى الدفاع عن الوطن انطلاقًا من هذه الفكرة، ورغم العقاب الذي تستشعره الفرقةُ المنفية إلى دمياط بقيادة «عبد العال حلمي»؛ فإنه- أي نديم- لا يرى ذلك الشعور، وإنما يرى في هؤلاء الجند حماةً للبلاد وفرسانًا، ويسند إليهم «الذكر الجميل والمجد المخلّد. بل إنه يضعُهم مِن الوطن بمثابة الرّوح من الجسد، وفي هذا ما يكفي للردّ على الحكم الظالم المستبدّ، وقرار الإبعاد المتعسّف، إنه موقفٌ رافض لما جرى رفضًا تامًّا، يستعين على التعبير عنه بقدرتِه الأسلوبية التي اعتمدتْ على النهج المرسل

(١) نقلًا عن تطور الأدب في مصر، ص ٧٧ وما بعدها.

المتحرر المتأثر ببعض الصور القرآنية. ويضيف إلى ذلك استخدامه للشعر الذي ينظمه بنفسه. والحوادث التاريخية التي يوردُها في سياق خطبته. وإذا كان شعرُه لا يرقى إلى مستوى نثره؛ فإنه يحمل مضمونًا جيدًا، وهو الدعوة إلى الذّود عن الوطن والموت في سبيله، فضلًا عن الإيقاع الجهْوَري الذي يتناسب مع اللّحظة التي يلقي فيها الخطبة، وهي المظاهرة الشعبية لتوديع القائد عبدالعال حلمي وجنوده. ثمّ يأتي استشهادُه بحادثة تاريخية إسلامية وهي غياب سيدنا عثمان لدى قريش بمكة عندما أرسله الرسول r من الحديبية ليعلن لهم أنّ المسلمين قد جاءوا قاصدين البيت الحرام وليس القتال، لقد تعاهد المسلمون على نصرة النبي r وافتدائه، ولهذا عرفوا بالعشرة المبشرين بالجنة. والاستشهاد بهذه الحادثة يبعث في نفوس الجند والشعب على السواء روحَ الجهاد والفداء، وينفثُ عنهم شعور الألم والمرارة والنفي، ليحلّ محله شعور بالبطولة والشجاعة والإقدام».

وهكذا استعان «نديم» بمعطيات التاريخ والشعر، والطبع، في إلقاء خطبته وتقديم أفكاره، وطرح تصوّره على المودَّعين والمودِّعين، فخدمَ الفن الأدبيَّ والوطن المصري معًا.

إن «عبدالله نديم» من خلال نماذجه التي سبقت تناولها، تأكّد دورُه الهام في إرساء دعائم النثر الفني سواء في مجال المقالة أو الخطابة أو غيرهما، وهذا يتوضح في أكثر من نقطة:

- العفوية والبساطة والسلاسة في التعبير.
- التعبير المباشر من أقصر طريق عن الفكرة.
- تطعيم كتابته بالشعر والتاريخ، والإشارات التراثية والشعبية.

ـ الترسل والتحرر في الأسلوب، وعدم اللجوء إلى السجع إلّا إذا جاء عفويًّا.

ـ الإلحاح على قضايا المجتمع السياسية والحضارية والثقافية، وهذا أعطى لكتابته روحًا جديدة وحيوية فعالة.

ـ إنعاش فن الخطابة، ودفعه للأمام دفعة قوية حتى صار «خطيب الثورة العرابية».

ثانياً: محمد عبده:

كانت دعوة الأستاذ الإمام محمد عبده إلى الترسل والتحرر في النثر الحديث مقصودة وواضحة، فقد عبّر عنها في أكثر من مناسبة، ودعا الكتاب والأدباء- متأثرًا في ذلك بجمال الدين، ومستجيبًا لطبيعته التي ترفض الجمود والتقليد- إلى معالجة القضايا ذات الأهمية، والمضمون الراقي، في إطارٍ من السهولة والبساطة والانطلاق. وقد بذل جهودَه العملية التي ساعدت على رقي النثر وتطوره، وإنشاء فنونه المختلفة التي وصلت فيما بعد، وعلى يدي تلاميذه وغيرهم إلى صورها التي تعرفها الآن.

وقد طبق الأستاذ «محمد عبده» دعوته عمليًّا في أسلوبه هو، فقد نبذ النثر المسجوع، واتّجه إلى الكتابة المرسلة، وترك مرحلته الأولى التي اتّسمت بالتقليد والمحاكاة لِمَن سبقوه إلى مرحلته الجديدة التي أصبح فيها رائدًا، وقائدًا يدعو بصراحة ووضوح إلى عصر جديد للنثر الفني الحديث في مصر.

يقول الدكتور أحمد هيكل عن الرّوّاد الذين أسهموا في تطوير النثر الحديث، ومن بينهم محمد عبده: «ولقد كان من أوائل هؤلاء الرّواد: الشيخ محمد عبده، فهو صاحب أثر كبير في تخليص لغة النثر عمومًا من التفاهة وأثقال المحسنات، وذلك بعد أن تطوّر هذا الشيخ (كذا)، وآمن بوجوب التخلص من تلك الآفات

المعوقة. وكان قد استجاب لتوجيهات الأفغاني في وجوب الترسل، كما كان قد قرأ بعض التراث العربي البعيد عن الزخرفة كمقدمة ابن خلدون، وفتنَ بأسلوبها المرسل القوي المعبر، فلمّا أسند إليه تحرير «الوقائع المصرية» في عهد توفيق، عمل على تخليص كتاباتها من أوضار التقليدية المتخلفة، فكان يكتبُ كتابةً موضوعية حيّة مرسلة تعدّ نماذج رائدة على حدٍّ كبير، كما كان يحثّ الآخرين من كتاب «الوقائع» وغيرها على الأخذ بهذا الأسلوب الحي المرسَل فيما يكتبون، ومن هذه الناحية يعتبر الشيخ محمد عبده ذا دورٍ في إحياء النثر يشبه- إلى حدٍّ ما- دورَ البارودي في إحياء الشعر»[1].

ويبدو الدكتور هيكل، متحفظًا إزاء دور محمد عبده، فهو يراه واحدًا من آحاد، وذا دورٍ من أدوار، وإذا كان هذا صحيحًا إلى حدٍّ ما، فإنّ متابعة ما كتبه وما قام به «محمد عبده» تجعله صاحبَ الدور الأكبر بين أصحاب الأدوار، والرائد الذي حمل معظمَ المسئولية في هذا المجال، و«محمد عبده» هو الذي قصد قصدًا إلى تخليص الأسلوب من التكلّف والأثقال، وعملَ على ذلك في كافة المجالات التي استطاع من خلالها التأثير في الكتابة والكتاب. ثمّ لا ننسى أنه قامَ وهو في بيروت وحدَها بشرح نهج البلاغة ومقامات بديع الزمان الهمذاني، وأنشأ رسالة التوحيد، وشرح البصائر النصيرية في المنطق، كلّ هذا بمنطقه أو مفهومه الذي يؤثِر السلاسة والتحرر[2]، ومَن يراجع العلاقةَ التي كانت تربطه مع أبرز تلاميذ مدرسة البيان سوف يجد هؤلاء التلاميذ يرجعون إليه، ويطلبون منه الرأي والتوجيه فيما

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٧٣.

(٢) فيض الخاطر، ج ٧ ص ١٨٣.

يكتبون وينشئون من أعمال[1]، وكلُّ ذلك يؤكد دورَ «محمد عبده» المتفرّد في الريادة والأستاذية لتطوير النثر الحديث.

ويتّضح دور «محمد عبده» العملي في الكتابة الفنية من خلال تحريره للمقالات الصحفية بالوقائع المصرية والعروة الوثقى والأهرام. وغيرها مِن الصحف والدوريات، ومِن المفيد هنا أن يطّلعَ القارئ على مقارنة جيدة بين نثر الأستاذ الإمام في «الوقائع» ونثره في «العروة الوثقى»، وهي من المرحلة الثانية التي شهدت سجنَه ونفيَه إلى خارج البلاد. يقول الدكتور «أحمد أمين»:

«والقارئ للمقالات التي كان يحرّرها الشيخ «محمد عبده» في «الوقائع المصرية»، ومقالات «العروة الوثقى»؛ يرى الفرقَ الكبير بينهما في الاتجاه والغرض والأسلوب والحرارة.

كانت مقالات «الوقائع» بحكمِ الطّبيعة تقصد إلى الإصلاح الاجتماعي في مصر وحدَها بأسلوبٍ هادئ يغلبُ عليه التعقّل والتحفظ والتدرّج، ومقالات العروة الوثقى تنظر إلى العالم الإسلامي ككل على أنه وحدة، فإن ذكرت مصر أو الهند فعلى سبيل المثال، وكانت تقصد أولَ ما تقصد إلى مناهضة الاحتلال الأجنبي بجميع أشكاله، وتهدف إلى رفع نَيْره عن العالم الإسلامي كلِّه عن طريق ثورة الشعوب، وبثّ روح العزة القومية بواسطة العقيدة الدينية الصحيحة، وخلقِ الأمل في النجاح مكانَ اليأس، وتوثيقِ الصّلات بين الشعوب الإسلامية لتتعاون على رفع أذى الأجنبي عنها، والتخلّص من المستبدّين الظالمين من أهلها، وتأسيس الحياة الاجتماعية والدينية والسياسية على أسس أصول الإسلام، الأولى: من إعداد

(١) راجع رسالة حافظ إبراهيم إلى الأستاذ الإمام، والتي سبقت الإشارة إليها.

السلاح ومقابلة القوة بالقوة، وطرح العقائد الدخيلة التي تدعو إلى الاسْتسلام، مثل رمي العبء كلّه على القضاء والقدر، وإفهام الشعوب أنّ الإسلام في شكله الصحيح لا يتنافى مع المدنية، ولا يعوق التقدّم والوصول إلى ما وصلت إليه الأممُ الأخرى.

هذه المعاني القوية أكسبتْ أسلوبَ الشيخ «محمد عبده» قوة لا تجدها في «الوقائع»، ثمّ إنّنا نلاحظ أنّ «الشيخ» متى اتّصل بالأستاذ- يقصد جمال الدين- فناريّ من ناره، وثائرٌ من ثوّراه، وعاطفيّ من حرارة وجدانه، فإذا انفصلَ عنه عادَ إلى حكم العقل والمنطق وزالتْ ثورته، وخفّت حدّته»[1].

وأبرز ما يمثّل المرحلة الثانية في نثر الأستاذ الإمام هو مقالاته في العروة الوثقى والمؤيد والأهرام وثمرات الفنون، التي كانت تصدر في بيروت[2]، وكان أهم ما كتبه يتعلّق بالردّ على خصوم الإسلام، مثل ردّه على «هانوتو» عام ١٩٠٠م، والذي تجمّع فيما بعد في كتابه (الإسلام والنصرانية)، وردّه على «فرح أنطون» الذي كتب مقالًا عن ابن رشد يقرّر فيه المسيحية كانت أوسع صدرًا من الإسلام وأكثر تسامحًا منه مع العلم والفلسفة، وقد أثبتَ الأستاذ الإمام عكسَ ما ذهب إليه (فرح أنطون)[3].

وللأستاذ الإمام رسائلُ تفيض بالمشاعر الإنسانية، وتدلّ على عمق نظرته إلى النفس البشرية وتقلّباتها، خاصة تلك التي كتبها في السجن بعد الثورة العرابية

---

(١) فيض الخاطر، ج ٧ ص ١٨١ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٨٤.

(٣) السابق أيضًا، ص ٢٠٧ وما بعدها.

وانتكاسها. ومن هذه الرسائل رسالة كتبها إلى أحدِ أصحابه بتاريخ (٩من المحرم سنة ١٣٠٠هـ– ١٨٨٢م) يقول فيها:

تقلّدتني الليـــالي وهي مـدبرة   كأنني صارمٌ في كفّ منهزم

هذه حالتي، اشتد ظلامُ الفتن حتى تجسّم بل تحجّر، فأخذت صخوره من مركز الأرض إلى المحيط الأعلى، واعترضت ما بين المشرق والمغرب، وامتدت إلى القطْبين، فاستحجرت في طبقاتها طباعُ الناس، إذْ تغلّبت طبيعتها على المواد الحيوانية أو الإنسانية، فأصبحت قلوبُ الثّقلين، كالحجارة أو أشدّ قسوة، فتبارك الله أقدر الخالقين، انتثرت نجومُ الهدى، وتدهورت الشموس والأقمار، وتغيّبت الثوابت النيّرة، وفرّ كلّ مضيء منهزمًا من عالم الظلام، ودارتِ الأفلاك، دورةَ العكس ذاهبة بنيرانها إلى عوالم غيرِ عالمنا هذا، فولّى معها آلهةُ الخير أجمعين، وتمحّضت السلطة لآلهة الشرّ فقلبوا الطّباع وبدّلوا الخلق وغيّروا خلق الله، وكانوا على ذلك قادرين، رأيت نفسي اليوم في مهمةٍ لا يأتي البصرُ على أطرافه في ليلة داجيةٍ غطى فيها وجْه السماء بغمامِ سوء، فتكاثفت ركامًا، لا أرى إنسانًا ولا أسمع ناطقًا ولا أتوهّم مجيئًا، أسمع ذئابًا تعوي وسباعًا تزأر، وكلابًا تنبح، كلّها يطلب فريسة واحدة هي ذات الكاتب والتفّ على رجلي تنّينان عظيمان، وقدْ خويَت بطونُ الكلّ، وتحكّم فيها سلطان الجوع، ومَن كانت هذه حالُه فهو لا ريبَ مِن الهالكين، تقطّع الأمل، وانفصمتْ عروة الرجاء، وانحلّت الثقة بالأولياء، وضلَّ الاعتقاد بالأصفياء، وبطل القولُ بإجابة الدعاء، وانفطرَ من صدمة الباطل كبدُ السّماء، وحقت على أهل الأرض لعنةُ الله والملائكة، والأنبياءِ وجميع العالمين، سقطتِ الهمَم، وخربتِ الذّمم، وغاص ماءُ الوفاء، وطمست معالمُ الحق، وحرّفت الشرائع وبُدّلت القوانين، ولم يبقَ إلّا هوى

يتحكّم، وشهواتٍ تقضى، وغيظًا يحتدم، وخشونةً تنفذ، تلك سنةُ القدر، والله لا يهدي كيدَ الخائنين. ذهب ذوو السلطة في بحور الحوادث الماضية يغوصون لطلب أصدافٍ من الشبه، ومقذوفات من التّهم، وسواقط من اللّحم، ليموهوها بمياه السفسطة، ويغشوها بأغشية من معادنِ القوة ليبرز في معرض السّطوة، ويغشوا بها أعين الناظرين، لا يطلبون ذلك لغامض يبيّنونه، أو لمستورٍ يكشفونه، أو لحقٍّ خفي فيظهرونه، أو خرقٍ بَدَا فيرقّعونه، أو نظامٍ فسدَ فيصلحونه، كلا بلْ ليثبتوا أنهم في جسّ مَن جسوه غير مخطئين، وقد وجدوا لذلك أعوانًا من حلفاء الدناءة وأعداءِ المروءة وفاسدي الأخلاق وخبثاء الأعراض، رضوا لأنفسهم قولَ الزّور وافتراءَ البهتان واختلاقَ الإفك، وقد تقدّموا إلى مجلس التحقيق بتقارير محشوّة من الأباطيل ليكونوا بها علينا من الشاهدين. كلّ ذلك تأخذني فيه دهشة، ولم تحلّ قلبي وحشة، بل أنا على أتمّ أوصافي التي تعلمها غيرُ مبالٍ بما يصدر به الحكم أو يبرمُه القضاء، عالمًا بأنّ كلّ ما يسوقه القدر، وما ساقه من البلاء فهو نتيجةُ ظلم لا شبهةَ للحقّ فيه؛ لأنّ الله يعلم كما أنت تعلمُ أنني بريء مِن كل ما رموني به، لوْ اطّلعت عليه لولّيت منه رعبًا، أو كنت من الضاحكين.

نعم، حنقني الغمّ، وأحمى فؤادي الهَمّ، وفارقني النوم ليلةً كاملة عندما رأيت اسْمك الكريم واسمَ بقية الأبناءِ والإخوان المساكين تنسبُ إليهم أعمالٌ لم تكن، وأقوالٌ لم تصدرْ عنهم، قصدَ زجِّهم في المسجونين، لكنِ اطْمأن قلبي، وسكنَ جأشي عندما رأيتُ تواريخ التقارير مُتقادمة، ومع ذلك لم يصلكم شررُ الشرّ، فرجوت أنّ الحكومة لم تردْ أنْ تفتح بابًا لا يذر الأحياءَ ولا الميّتين»[1].

(١) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج١ ص ٤٥٣-٤٥٤، ويلاحظ أن هذه الرسالة طويلة، ويمثل الجزء المقتبس حوالي الربع، وهو يمثل روح الرسالة وطبيعتها.

إنّ الأستاذ الإمام يعبّر عن محنته بأسلوب بليغ، ويرى واقعه من خلال واقع آخر، يهدّد الجميع، بسطوته وجبروته. وفي هذه الرسالة تبدو رؤية الأستاذ الإمام عميقةً وشاملة، فهو يقفُ من السلطة الموقف الشمولي، الذي يتجاوزُ ما أصابه شخصيًّا، من سجنٍ وإذلال بتهمةٍ ملفَّقة تجتهد السلطة في إثبات صحتها وصدقها، بوقائعَ كاذبة وشهودِ زور، ولأنّ هذا العمل من جانب السلطة ينسحبُ على أشياء عديدة يتحكّم فيه تصورها الشرير، وتصرفها الظالم؛ فإنّ سجن الأستاذ الإمام- كما نستشعره من الرسالة- نتيجة لما يجري على أرض الوطن الذي يتحكّم فيه عسْفٌ وطغيان وجبروت، وهذا الذي يجري هو السبب في أن أفراد الوطن كلَّهم معرَّضون للحبس والسجن بتهم ملفّقة تستعين عليها السلطةُ بأعوانٍ من «حلفاء الدناءة، وأعداء المروءة، وفاسديّ الأخلاق وخبثاء الأعراق، رضوا لأنفسهم قولَ الزور، وافتراء البهتان، واختلاق الإفك».

وتوضح الرسالة جانبًا من أخلاق الأستاذ الإمام يدلّ على نبله وإيثاره وصفاء روحه، فهو يخشى على صاحبه وأبنائه، وإخوانه أن يغيّبهم السجنُ- كما غيَّبه- بالتّهم الملفقة والشهادات الزور والأقوال الكاذبة، ولهذا السبب فإنّ الأستاذ الإمام حين رأى اسمَ صاحبه الكريم وأبنائه وإخوانه، فإنّ الغمّ والهمّ والأرقَ كانوا رفاقه طوال الليل حتى قرأ التواريخ على التقارير فاطمأنّ وسكن؛ لأنّ هذا الباب الذي فتحته الحكومة قد لا يذرُ الأحياء ولا الميّتين!

ويبدو في الرسالة تأثرُ الإمام بالأسلوب القرآني، فيضمذنه مع بعض التحوير بعض عباراته، كما نرى في قوله: «فتبارك الله أقدر الخالقين» و«حقت على أهل الأرض لعنة الله والملائكة والأنبياء وجميع العاملين»، و«الله لا يهدي كيد الخائنين»، و«لو اطّلعت عليه لولّيت منه رعبًا».

وقد افتتح رسالته ببيتٍ من الشعر جيد، من شعرنا القديم يعبّر عن حالته النفسية خيرَ تعبير:

تقلّدتني الليــالي وهي مـدبرة   كأنني صـارمٌ في كفِّ منهزم

ويلاحظ أنّ الأستاذ الإمام آثر صفاءَ العبارة على التّنميق والزخرفة، فجاءت ألفاظه وعباراته لأداء المعنى المطلوب دون ترهّل أو تكلف أو إيجاز، واستخدم لإبراز معانيه صورًا قريبةً إلى الذهن والوجدان، ولعلّنا مع تعبيره عن ألمِه النفسي وقلقه الوجداني، ولعلّنا مع تعبيره عن ألمِه النفسي وقلقه الوجداني وأسَاهُ الروحي، نطالعُ صورة جيدة وموحِية ومؤثّرة في قوله:

«رأيت نفسي اليومَ في مهمةٍ لا يأتي البصرُ على أطرافه في ليلةٍ داجية غطى فيها وجْه السماء بغمامٍ سماء، فتكاثفت ركامًا، لا أرى إنسانًا، ولا أسمع ناطقًا، ولا أتوهّم مجيبًا. أسمع ذئابًا تعوي، وسباعًا تزأر، وكلابًا تنبح، كلها يطلبُ فريسةً واحدة، هي ذات الكاتب...».

وتبدو رسالةُ الأستاذ الإمام من البذور التي نبتَت في مدرسة البيان فيما بعد، لاحتفالِها بالصياغة الصّافية، وقدرتها على الأداء الراقي، والتعبير المؤثر، والتصوير الموحي، كما سيأتي.

ومِن مقالات الأستاذ الإمام التي عبّرت عن مرحلته الثانية، مقالةٌ عبرت عن آرائه الإصلاحية في قضايا عديدة، ومنها آراؤه في العلاقة بين الحكومة والشعب، فهو يدعو كلَّ طرف إلى معرفة حقوقه، وأداء واجباته في إطارٍ من المشاورة والمناصحة، ويبين- أيضًا- منهجَه في الدعوة وما تحقق في مجالاتها على يديه، يقول الأستاذ الإمام:

«وهناك أمرٌ آخر كنت من دعاتِه، والناس جميعًا في عمًى عنه، ولكنه الركن الركينُ الذي تقوم عليه حياتُهم الاجتماعية، وما أصابهم الوهن والضعف والذلّ إلّا بخلوّ مجتمعهم منه، وذلك هو التميّز بين ما للحكومة من حقّ الطاعة على الشعب، وما للشعب من حقّ العدالة على الحكومة، نعمْ كنتُ فيمَن دعا الأمة المصرية إلى معرفة حقّها على حاكمها، وهي لم يخطرْ لها هذا الخاطرُ على البال من مدة تزيد على عشرين قرنًا، دعوناها إلى الاعتقاد بأنّ الحاكم- وإن وجبت طاعته- هو مِن البشر الذين يخطئون وتغلبُهم شهواتهم، وأنه لا يردّه عن خطئه، ولا يقف طغيان شهوته إلّا نصحُ الأمة له بالقوة والفعل، جهرنا بهذا القول والاستبداد في عنفوانه، والظلم قابض على صولجانه، ويدُ الظالم من حديد، والناس كلهم عبيدٌ له أيُّ عبيد.

ولم أكنْ في كلّ ذلك الإمامَ المتبع، ولا الرئيس المطاع، غير أني كنت روحَ الدعوة وهي لاتزال بي في كثيرٍ ممّا ذكرت قائمة، ولا أبرحُ أدعو إلى عقيدتي في الدين، وأطالب بإتمام الإصلاح في اللغة وقد قارب، أمّا أمر الحكومة والمحكوم فتركتُه للقدر يقدّره، وليَدِ الله- بعد ذلك- تدَبّره؛ لأنّني قد عرفت أنه ثمرةٌ تجْنيها الأمة عن غراس تغرسِه، وتقوم على تنميته السنونُ الطوال، فهذا الغِراس هو الذي ينبغي أن يُعنَى به الآن، والله المستعان»[1].

وتبدو هذه القطعةُ وقد خلتْ تقريبًا من السجع، فقد اتجهت إلى الترسل، والانطلاق من ديباجة صافية تعنَى بالفكرة مع الأداء الجيد، ويلاحظ القارئ مدى قوة الأفكار التي تحملها هذه القطعة حيثُ تعالجُ مسألةً حسّاسة بطريقة جريئة وشجاعة. وعملية أيضًا. فهو يتحدث عن حقّ الشعب، ودوره مع الحكومة أو

(١) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج ٢ ص ٣١٩-٣٢٠.

الحاكم، دون أن يتهيّب ذلك في السابق أو اللاحق، فقد جرى له ما جرى بسبب جرأته وشجاعته، وهو يقرّر- بصورة واقعية- أنّ مجالات إصلاحه ودعوته في هذا الميدان، أي العلاقة بين الشعب والحكومة، قد أخفقت ولم تؤتِ ثمارها، ولذلك، فهو يترُكُ هذا الميدان «للقدر بقدره، وليَدِ الله بعد ذلك تدبّره» ويعترف بأن السببَ هنا يعود إلى الأمة نفسها التي لم تقدّم ما يساعدها على نيْل حقوقها من الحكام «لأنني قد عرفت أنه ثمرةٌ تجنيها الأمة عن غراسٍ تغرسه، وتقومُ على تنميته السنونُ الطوال، فهذا الغراس هو الذي ينبغي أن يُعنى به الآن». وهذه الطريقة الجريئة والشجاعة والعملية لدى الأستاذ الإمام؛ تدلّ على عمق تفكيره وصدقِ تحليله، وقوة إدراكه لواقع المجتمع والحياة.

ومن هذا المنطلق، نجدْه يكتب مقالًا بعنوان «خطأ العقلاء»، تبرز فيه قدرتُه على معالجة قضايا المجتمع بنفس الطريقة العملية والشجاعة والجريئة أيضًا. يقول في مقاله الذي نُشر بالوقائع المصرية:

«إن كثيرًا من ذوي القرائح الجيدة، إذا أكثروا من دراسة الفنون الأدبية، ومطالعة أخبار الأمم وأحوالهم الحاضرة؛ تتولّد في عقولهم أفكار جليلة، وتنبعث في نفوسهم هِمَمٌ رفيعة، تندفعُ إلى قول الحق، وطلب الغاية التي ينبغي أن يكون العالم عليها، ولكوْنهم اكتسبوا هذه الأفكار، وحصّلوا تلك الهِمَم من الكتب والأخبار، ومعاشرة أرباب المعارف، ونحو ذلك؛ تراهم يظنّون أن وصول غيرهم إلى الحدّ الذي وصلوا إليه، وسايرَ العالم بأسره، أو الأمة التي همّ فيها بتمامها- على مقتضى ما علموه- هو أمرٌ سهل، مثل سهولة فهْم العبارة عليهم، وقريب الوقوع، مثل قرب الكتب من أيديهم، والألفاظ في أسماعهم، فيطلبون من الناس طلبًا حاثًّا،

أن يكونوا على مشاربهم، ويرغبون أن يكون نظامُ الأمة وناموسها العام على طبق أفكارهم، وإن كانت الأمة عدة ملايين، وحضرات المفكرين أشخاصًا معدودين، ويظنون أن أفكارهم العالية إذا برزت من عقولهم إلى حيّز الكتب والدفاتر، ووضعت أصولًا وقواعد لسير الأمّة بتمامها، ينقلب بها حالُ الأمة من أسفل درك الشقاء إلى أعلى درج في السيادة، وتتبدّل العادات وتتحوّل الأخلاق، وليس بين غاية النّقص والكمال، إلّا أن ينادي على الناس باتّباع آرائهم.

تلك ظنونُهم التي تحدّثهم بها معارفهم المكتسَبَة من الكتب والمطالعات، وإنهم وإنْ كانوا أصابوا طرفًا مِن الفضل من جهةِ استقامة الفكر في حدّ ذاته، وارتفاع الهمّة وانبعاث الغيرة، ولكنهم أخطأوا خطأ عظيمًا، من حيث إنهم لم يقارنوا بين ما حصلوه، وبين طبيعة الأمة التي يريدون إرشادها، ولم يختبروا قابلية الأذهان، واستعدادات الطبائع للانْقياد إلى نصائحهم، واقتفاءِ آثارها»[1].

وتبدو هذه القطعة، وكأنها تعالج جانبًا من القضية التي اصطلح على تسميتها منذ سنواتٍ بأزمة المثقفين. فالعقلاءُ الذين يصفهم بالاطّلاع والمعرفة ودراسة الفنون الأدبية، والكتابة في الكتب والدفاتر؛ هم: المثقفون، أو خاصة المثقفين في زماننا، وهو يعيبُ عليهم أولًا عدمَ إدراكهم لطبيعة الناس في الواقع الاجتماعي، ويعيب عليهم ثانيًا، تعجّلهم في الإصلاح، وبسبب العيب الأول، فهم- أي العقلاء- يريدون أن يكون العامة على مثالهم، ويتحوّلوا بين عشية وضحاها إلى نماذجَ أخرى من العقلاء، وهذا أمرٌ صعب إنْ لم يكن مستحيلًا، ويدلّ على قصوره في فهْم الواقع العملي والمعاش، والقراءة النظرية وحدَها لا تغني بحالٍ من الأحوال عن فهْم هذا

---

(١) الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ج١ ص ٢٧٦.

الواقع. أمّا العيب الثاني الذي نسبَه الأستاذ الإمام إلى مثقفي زمانه، فهو التعجّل والتّسرع رغبة في الإصلاح والتغيير، وهذا قصورٌ واضح، يؤكّد عدم توفر النيّة لديهم في النضال المستمرّ من أجل الإصلاح والتغيير، ورغم نبْلِ هدفهم وأمنيتهم، إلّا أنه يؤكد مثاليتهم التي لا تريدُ الاحتكاكَ بالواقع العملي والتعامل معه بصبرٍ ودأب، شأن كلّ المصلحين والدّعاة.

وتبدو هذه القطعة أيضًا، على النّهج المرسل، متحررةً من الأثقال والمحسنات، ولا يلجأ فيها الأستاذُ الإمام إلى السّجع وألوان البديع، إلّا إذا جاء عفويًّا وتلقائيًّا.

ومن مقالات الأستاذ الإمام، يمكن أن يستخلص القارئ الكثيرَ من صفاته وطباعه ومشاعره، إلّا أنها في مجموعها تدلّ على مدى التصاقه بالناس وبالواقع، وسرعة تأثره بما يجري في الوطن من أحداث وأمور مهما كانت نوعيتها.

وفي القطعةِ التالية، يتحدّث «محمد عبده» عن مشاعره تجاه حريق «ميت غمر»، ويبدو أنه كان حريقًا هائلًا أحدث صدى كبيرًا لدى الناس والأدباء والشعراء في حينه، يقول الأستاذ الإمام:

«لمّا قرأت وصفَ الحادثة كان لهبُ الحريق يأكل قلبي أكلَه لجسوم أولئك المساكين، ويصهرُ من فؤادي ما يصهرُ من لحومهم، أرقتُ تلك الليلة، ولم تغمض عيناي إلّا قليلًا، وكيف ينام مَن يبيت يتقلّب في نعم الله، وله هذا العدد الجمّ من إخوة وأخوات يتقلّبون في الشدّة والبأساء، وأردت أنْ أبادر بما أستطيع من المعونة، وما أستطيع قليلٌ لا يغني عن الحاجة، ولا يكشف عن البلاء، ثمّ رأيت أن أدعو جمعًا من أعيان العاصمة ليشاركوني في فضل أعمال البرّ في أقرب وقت»[1].

(١) نقلًا عن فيض الخاطر، ج ٧ ص ٢٠١.

ويلاحظ القارئ رهافةَ مشاعر «محمد عبده» وعاطفته المتوهّجة بالأسى على الذين أصابهم الحريق، ومن خلال حسّه الإسلامي، يرى أن النوم حرامٌ على الهانئين مادام هناك تعساءُ ومتألمون ومصابون، انطلاقًا من مفهوم التضامن والتكافل الاجتماعي، ويبادر بشهامة ونخْوة إلى طلب المعونة والمساعدة من الأعيان لإغاثة هؤلاء المنكوبين في الحريق بادئًا بنفسه، ومتواضعًا في الحديث عنها، وهو ما يستنتج منه القارئ مدى عاطفة الأستاذ الإمام تجاه الناس، ولو كانوا على مسافة بعيدة عن مقرّ إقامته في القاهرة، فهُم على حالٍ ينتسبون إليه، وهو يرى ذلك أمرًا طبيعيًّا؛ لأنه يتّصف بالعطف والمروءة والشهامة.

والقطعةُ على كلّ حال، تسير على منهج النثرِ المتحرّر والمترسل الذي يعبر ببساطة وعفوية عن مشاعر إنسانية فياضة.

وتبقى الإشارةُ إلى جانبٍ هامّ من جوانب الكتابة الفنية لدى الأستاذ الإمام، وهذا الجانبُ هو تفسير القرآن الكريم، وأعتقدُ أنّ هذا الجانب يعدّ من أفضل جوانب الكتابة الفنية لدى الأستاذ الإمام، إنْ لم يكن أفضلها على الإطلاق، فقد قدّم السور التي قام بتفسيرها في إطارٍ جديد وجيد، وأقرب إلى المنطق والعقل، متجاوزًا ما تورّط فيه السابقون مِن المفسّرين، بالاعتماد على الإسرائيليات والغرق في المتاهات اللغوية، والنحويّة على وجْه الخصوص، فقد اتّجه إلى التفسير الذي يربط الآيات الكريمة بالواقع، ويرى فيها القارئ صورةً من التعامل مع الحقائق القرآنية بتصوّرٍ واضح ومستقيمٍ ومبَسّط(١).

---

(١) انظر: مثلًا تفسير سورة الإخلاص من جزء عمّ للأستاذ الإمام.

يقول«أحمد أمين» عن تفسير الأستاذ الإمام، مشيرًا إلى اتّخاذه من هذا التفسير وسيلةً للإصلاح:

«واتّخذ- أي محمد عبده- أهمّ وسيلة لإصلاح العقيدة تفسيرَ القرآن الكريم، جعله ديدَنه، يدرّسه في بيروت في مسجدين، ويدرّسه في أحدِ مساجد القاهرة وهو قاضٍ، ويدرّسه في الأزهر وهو في القضاءِ والإفتاء، ويتّخذ موضوع محاضراته في الجزائر تفسير سورة العصر، ويفسّر جزء عمّ لتلاميذ مدارس الجمعية الخيرية الإسلامية، وينشر دروسَه في التفسير في مجلة المنار ليقرأ في العالم الإسلامي.

كان يقرأ الآية فإذا اتّصلت بالعقيدة شرحها وافيًا، مستعرضًا ما ورد في القرآن في موضوعها، مبينًا ما دخلَ على المسلمين في هذه العقيدة من فسادٍ دخيل، وإذا اتّصلت الآية بالأخلاق أبانَ أثرَ هذا الخلق في صلاح الأمم وضياعه في فسادها، وإذا اتّصلت بحالة اجتماعية أوضحَ أثرَ هذه الحالة الاجتماعية في حياة الأمم، مسترشدًا بالواقع، مستشهدًا بما يجري في العالم، في بيانٍ متدفّق ولسان ذلق، وصوتٍ جميل أخّاذ...»[١].

ويمكن الآنَ الوصولُ على رصدِ عدّة نقاط حول أسلوب الأستاذ الإمام في مرحلته الثانية، وباعتباره الرائد الذي قام بنقل النثر نقلةً كبيرة دفعت به إلى الأمام، وأرْست قواعد هامة في الكتابة الفنية بوجهٍ عام، وأبرز هذه النقاط:

١- أن الأستاذ الإمام أنشأ الرسالة والمقالة، وكتب في التفسير، وترجم عن الفرنسية[٢].

---

(١) فيض الخاطر، ج ٧ ص ٣٠٤ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٩٠، وقد ترجم كتاب التربية ليسنسر بعد أن نقل من الإنجليزية إلى الفرنسية.

٢- أنه مارس التعبير الفني متخليًا عن البديع والسجع والمحسنات المتكلفة، «وأسلوبه الكتابي يجمع بين فخامة اللفظ وإحكام النظم، ولقد يجيء بعض الأحيان بشيء من المحسنات البديعية، ولكنها لا تضعف المعنى، ولا تذهب بقوة الكلام»[١].

٣- أنه اتجه إلى معالجة القضايا التي تهمّ المجتمع، وتشغله، وتؤثر في مسيرته إسلاميًّا وسياسيًّا واجتماعيًّا وأخلاقيًّا وتربويًّا.

٤- تأثره الواضح بالأسلوب القرآني، وتضمينه في تعبيراته.

٥- تقليله من الاستشهاد بالشعر، على عكس النديم.

٦- قدرته على التحليل، وإلمامه بأحداث التاريخ، ووعيه بالواقع.

٧- إن ما جرى له شخصيًّا من أحداث أعطاه ذخيرة فعالة، أكسبت أسلوبه الحيوية و«الديناميكية»، خاصةً بعد تعلمه الفرنسية عندما تولى القضاء[٢].

٨- كتاباته تمثل- بصورة أو بأخرى- بذور مدرسة البيان التي نبتت وأثمرت على يد تلاميذه وأتباعه، مثل: المنفلوطي، والرافعي، والزيّات، وجاويش، وغيرهم.

٩- أفكاره حول الكتابة الفنية كانت دافعًا ومحركًا لكتاب عصره ومَن تلاهم إلى التخلي تمامًا عن النثر المسجوع، فصار- بحقٍّ- رائد التجديد في النثر الحديث يوازي البارودي رائدَ التجديد في الشعر الحديث.

---

(١) قصة الأدب الحديث في مصر، ج ٤ ص ١٥٦.

(٢) فيض الخاطر، ج ٧ ص ١٩٠.

الفصل الثاني
المفهوم والنشـــأة

- **أولًا: المفهوم.**
- **ثانيًا: النشأة.**

الفصل الثاني

المفهـوم والنشأة

توطئة:

إنّ مناقشة الخصائص التي تميّز مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، تطرح أكثرَ مِن سؤال حول هذه المدرسة، تتعلق بأكثر من قضية. ولعلّ أول هذه القضايا مفهومُ البيان والمقصود به في موضوعنا، وهل هو مفهوم يمكن تحديدُه بالمعنى اللغوي أو البلاغي، أو بمزيج منهما، أو هو مرداف لمصطلح الأسلوب أو الكلام البليغ؟ وثاني هذه القضايا يتعلّق بالنشأة التي أوجدت مدرسة البيان، أو الظروف التي استطاعت أنْ تنشئ جيلًا من الأعلام ينْضوون تحتَ لواء المدرسة البيانية في العصر الحديث، ومِن خلال هذه الظروف يتبين إلى أيّ حدّ كانت نشأة هذه المدرسة ضرورية، وهل كانت استجابة طبيعية لتلك الظروف؟

وفي الصفحات التالية مناقشة موجزة لهذه التساؤلات، وهي مناقشة تخدمُ- بصورة أو بأخرى- الدراسةَ التطبيقية على أدب أعلام البيان، والتعرف على الخصائص العامة والذاتية للمدرسة وأعلامها.

أولًا: المفهوم:

بدايةً، لا بدّ من الاعتراف بأن كلمة «البيان» تثير مشكلةً لا يمكنُ إغفالها، فهي ذاتُ مدلول متفاوت في اللغة والبلاغة[1]، وهي في ميدان البحث النقدي والأدبي تبدو متداخلةَ المعنى والمفهوم. كما أنها تمثل بالنسبة لأعلام المدرسة التي اصطلح على تسميتها بمدرسة «البيان»؛ مزيجًا متعددَ الألوان أو الأنواع، بعضه يتّصل باللغة، وبعضه يتّصل بالبلاغة. وبعضه يتّصل بالأسلوب، وبعضه يتجاوز كلّ ذلك ليتّصل بموقفٍ حضاري تجاه المذاهب والاتجاهات الأدبية بوجهٍ عام.

---

(١) يعني «البيان» في اللغة الوضوح والانكشاف، سواء تم ذلك بالقول المنطوق أو المكتوب، أو كان بالإشارة أو الهيئة التي يبدو عليها الشيء، وهي التي يطلق عليها دلالة الحال.

وقد ذكر «قدامة» أنّ البيان على أربعة أوجه، فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تبيّن بلغاتها، ومنه البيان الذي يحصل في القلب عنه أعمال الفكرة واللّب، ومنه البيان الذي هو نطق باللّسان، ومنه البيان = بالكتاب الذي يبلغ من بعد أنْ غاب.

وقال الخطيب القزويني يعرف علم «البيان»، علم معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان.

ويقول البلاغيون عن علم البيان: «إنه يعصم المتكلم من الوقوع في التعقيد المعنوي الذي يعدّ عيبًا من عيوب فصاحة الكلام».

ويتضح ممّا سبق تداخل معنى البيان وعلم البيان، وإن كان المعنى اللغوي أقرب المعاني إلى إصابة الحقيقة بعيدًا عن تعقيد التعريفات والتعليقات.

ويبقى أنّ «البيان » الذي تنتسب إليه مدرسة البيان، يأخذ بأطراف ما سبق جميعًا من أجل غاية تعبيرية راقية.

راجع: د. حفني محمد شرف- التصوير البياني- مكتبة الشباب بالقاهرة، سنة ١٣٩٠هـ= ١٩٧٠م ص ٨٤- ٩٦، قدامة بن جعفر- نقد النثر- تحقيق العبادي- المكتبة العلمية ببيروت، سنة ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م، ص ٩، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية- د. شفيع السيد- مكتبة الشباب بالقاهرة، سنة ١٩٧٨م ص ٣٢-٣٣.

وتبدو «مدرسة البيان» على كلّ حال، غيرَ متفقة على مفهوم محددٍ وواضح لكلمة «البيان»، رغمَ اشتراك أعلامِها في التعامل مع «البيان» كمزيج متعدّد الألوان أو الأنواع، كما سبقت الإشارة.

ولكنه يمكن القول- بصفة عامة- إنّ «البيان» يعني لدى مدرسة البيان أداءً تبريريًّا سليما وراقيًا، يعتمد على القواعد الصحيحة للتعبير، ممّا يؤدي إلى تحقيق قيمٍ جمالية توفّر له التميّز والابتكار، ولكنّ هذا القول يفرض على الباحث أن يرى مفهوم البيان لدى أعلام المدرسة البيانية، إلى أيّ حدّ يقترب منه أو يبتعد عنه، ثمّ إلى أيّ مدًى يمكن استخلاصُ مفهوم علمي لمدلول البيان يساعد القارئ على تتبع الخصائص المختلفة لإنتاج أعلام البيان.

وتنبغي الإشارةُ إلى أنّ «مدرسة البيان» قد مثّلت اتجاهًا جديدًا تجاوز التطرف القائم في ساحة الأدب إلى نوعٍ من «الوسطية» التي تنأى عنِ الجمود والتقليد، ترفض الترخّص والابتذال، لقد مثّلت النموذجَ المتطور الذي يعنَى بالخصائص الأصيلة، في اللغة الموروثة، والمميزات المفيدة في اللغات الأجنبية، وسوف يرى القارئ إلحاحًا على هذه القضية لدى معظمِ أعلام المدرسة في تعبيرهم عن مفهومهم للبيان، لقد ركّزوا على محاربتهم للعامية وكسر القواعد اللغوية والبلاغية الموروثة، ورفضوا التعبيرَ بالأساليب البالية المعتمدة على التكلّف والزخرفة المفتعلة، والصيغ التقليدية المنقولة عن السابقين. ثمّ أنهم ربطوا ذلك بالتعبير عن المعاني والموضوعات التي تتّصل اتصالًا مباشرًا بالنفس وبحياة الإنسان على المستوى الفردي أو الاجتماعي أو العقائدي.

وسوف يرى القارئ من خلال آراء وتصورات أعلام مدرسة البيان؛ التفاوتَ في فهْم البيان ومدلوله، وفي الوقت نفسه، الطموح إلى الأداء التعبيري الراقي، ومن المستحسن التعرّف على هذه التصورات وتلك الآراء، وبعدها نرى العناصر المشتركة بينهم، ومقدار التفاوت.

ومن المفيد أيضًا، الإشارةُ إلى أنّ إطلاق «مصطلح البيان» على الاتجاه الذي تمثّله مدرسة البيان، ليس نابعًا- بالضرورة- من اتّفاق أعلام البيان حول المصطلح ليكون مميزًا لاتّجاههم الفني، فالمهمّ هنا هو ما يمثّله النثر لدى هؤلاء الأعلام من اتّباع اتجاه فنيّ يتّفق في المنطقِ والغاية، وإنْ تعددت التيارات للوصول إلى هذه الغاية.

ويلاحظ كذلك أنّ الاتجاه البياني قد أطلقتْ عليه تسمياتٌ أخرى، من بينها «الاتجاه المحافظ» و«الاتجاه الأسلوبي» ومهما كانت التسمية، ومهما كان الاتفاق أو الاختلاف حولها؛ فإنّ الذي يعني البحثَ هنا هو تناولُ اتجاه فني مشترك، له تأثيره في النثر الحديث في مصر.

ولعلّ المنفلوطي[1]، كان أولَ الأعلام الذين استطاعوا أن يشيروا إلى معنى البيان ومفهومه بصورةٍ إجمالية، وإن كانت تبدو انطباعيةً وذاتية، ومرتبطة بالثورة على الأساليب الجامدة والعقيمة، يقول المنفلوطي:

«ليس البيان ميدانًا يتبارى فيه اللّغويون والحفّاظ أيّهم أكثر مادة في اللغة وأوسع اطّلاعًا على مفرداتها وتراكيبها. وأقدر على استظهار نوادرها وشواذها ومترادفها

---

(١) سنة (١٢٨٩-١٣٤٣هـ= ١٨٧٢-١٩٢٤م).
انظر ترجمته في: الأعلام للزركلي، ج ٨ ، ط٣ ص ١٤٢ .

ومتواردها، ولا متحفًا لصور الأساليب وأنواع التراكيب. ولا مَخزنًا لأحمال المجازات والاستعارات، وحقائب الشواهد والأمثال، فتلك أشياء خارجة عن موضوع البيان وجوهره، إنما يعنَى بها المؤلفون والمدوّنون وأصحاب القواميس والمعاجم، وواضعوا كتبِ المترادفات ومصنّفو فقه اللغة وتاريخ أدبها، أمّا البيان فهو تصوير المعنى القائم في النفس تصويرًا صادقًا يمثله في ذهن السامع كأنه يراه ويلمسه، لا يزيدُ على ذلك شيئًا، فإنْ عجز الشاعر أو الكاتب- مهما كبر عقله وغزر علمه، واحتفل ذهنه- عنْ أن يصل بسامعه إلى هذه الغاية؛ فهو- إنْ شئت- أعلمُ العلماء الفضلاء، أو أذكى الأذكياء، ولكنه ليس بالشّاعر ولا بالكاتب»[1].

وقد ألمح المنفلوطي في أكثرَ من موضعٍ على هذا المعنى البسيط للبيان، وهو التصوير الصادق عن المعنى القائم في النفس بطريقةٍ تجعله حيًّا في وجدان المتلقي، مع الحملة الدائمة والمستمرة على عبدة الألفاظ والصور والشواهد، وقد ذكَر المنفلوطي تفسيرًا آخر لمعنى البيان، أكثر دقة من سابقه، حيث قال:

«ليس البيان إلا الإبانة عن المعنى القائم في النفس، وتصويره في نظر القارئ، أو مسمع السامع تصويرًا صحيحًا لا يتجاوزه، ولا يقصر عنه، فإنْ علقت به آفة تينك الآفتين فهي العيّ والحصر»[2].

إن «المنفلوطي»- بهذه الرؤية- يحاولُ أن يُخرجَ الأسلوب من رِبقة الأغلال والقيود التي كبّلته طويلًا، ويربأ به في الوقت نفسه عن أولئك الذين يجهلون اللغة وقواعدها، لدرجةِ أنه يكاد يصرخ قائلًا:

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ٧.

(٢) النظرات، ج ٢ ص ٦.

«يجب أنْ نحافظ على اللّغة باتباع قوانينها والتمسك بأوضاعها ومميزاتها الخاصة بها، ثم نكون أحرارًا بعد ذلك في التصور والتخيل واختيار الأسلوب الذي نريده»[1].

ويبدو أن «المنفلوطي» قد أحسّ من خلال حملته على التقليد والابتذال؛ أنّ أسلوبه يمثّل «الوسطية» والاعتدال. فتحدّث بصراحة واضحةٍ عن هذا الفريق العامل «المستنير» من شعراء العصر وكتّابه، الذين عرفوا سرَّ البيان، وأدركوا كنْهَه، فاتخذوا لأنفسهم- في منحهم الشعرية والكتابية- أسلوبًا وسطًا معتدلًا جمعوا فيه بين المحافظة على اللغة وأوضاعها وأساليبها، وبين تمثيل روح العصر وتصوير الحياة، ولولا هُم لبقيت في أيدي الجامدين فماتت، أو غلبت عليها العامية فاستحالت...»[2].

ولا تكادُ تخرج معظمُ الإشارات التي أدارها المنفلوطي حول مفهوم البيان عمّا سبق[3]، ويمكن تلخيصُها في النقاط الثلاث الآتية:

١- التعبير عن المعنى القائم في النفس، وتوصيله بطريقة جيدة.

٢- الخروج من دائرة التقليد، والترفّع عن منهج العامية.

٣- البيان هو الأسلوب الوسط المعتدل الذي يجمع بين المحافظة والتجديد.

أمّا «الرافعي»[4]، فإنه يأخذ القارئ إلى بحره العميق؛ حيث يصعب العثور على معنى البيان بصورةٍ متكاملة أو واضحة، ويختلفُ عن «المنفلوطي» في اعتبار أنّ

---

(١) النظرات، ج ص ١١.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ٨ وما بعدها.

(٣) النظرات، ج ١ ص ١٣ وما بعدها، ٢٩، ٤٠، ج ٢ ص ٧، ج٣، ١٢ وما بعدها.

(٤) سنة (١٢٩٧-١٣٥٦هـ = ١٨٨٠-١٩٣٧م).
انظر ترجمته في: الأعلام للزركلي، ج ٨ ط٣ ص ١٣٧.

قضية اللغة أصبحت أمرًا مفروغًا منه، إذْ لا بدّ أن يكون الكاتب عالمًا بها بقواعدها وطرائف استعمالاتها، ولهذا فإنه يعترف أن هناك كتّابًا وباحثين يملكون القدرة على التعبير الصحيح، ولكنهم ليسوا من كتّاب البيان، أو لا يملكون الفن البياني، وهو يعقد مقارنة بين الفريقين على النحو التالي:

«وفي الكتّاب الفضلاء باحثون مفكّرون تأتي ألفاظهم ومعانيهم فنًّا عقليًّا، غايتُه صحةُ الأداء وسلامة النّسق، فيكون البيانُ في كلامهم على ندرةٍ كوخزة الخضرة في الشجرة اليابسة هنا وهنا. ولكنّ الفن البياني يرتفعُ على ذلك بأن غايتَه قوةُ الأداء مع الصحة، وسموُّ التعبير مع الدقة، وإبداع الصورة زائدًا جمال الصورة، أولئك كالطير له جناح يجري به ويدفّ ولا يطير، وهؤلاء كالطير الآخر له جناح يطير به ويجري، ولو كتبَ الفريقان في معنى واحدٍ لرأيته المنطق في أحدِ الأسلوبين. وكأنه يقول: أنا هنا في معانٍ وألفاظ، وترى الإلهام في الأسلوب الآخر. يطالعك أنه هنا في جلال وجمالٍ، وفي صور وألوان»[١].

لعلّ هذه المقارنة هي أوضحُ ما يمكن فهمُه لدى «الرافعي» عن مفهوم البيان، إذ إنّ كلّ ما كتبه في هذا المجال لا يكادُ يخرج عنها، فضلًا عن تعبيرها القريب إلى الأذهان، أنه يتجاوز رأي المنفلوطي بالوسطية والاعتدال إلى مرتبة أخرى، يكون فيها للعنصر الجمالي دورُه الذي يرتفع باللغة والأداء إلى صورة مميزة وجميلة أيضًا. إنّها الصورة المنفردة التي لا يشترك فيها جميعُ الناس، ولكن يتطلّع إليها جميع الناس، ويمكن وضعُ مفهوم الرافعي للبيان على الصورة التالية:

(١) وحي القلم، ج ١ ص ١٦.

١- قوة الأداء + صحة الأداء.

٢- سمو التعبير + دقة التعبير.

٣- صورة مبتدعة + صورة جميلة. وكلها = البيان عند الرافعي.

إنّ «الرافعي» يضيف إلى مفهوم «البيان» عنصرًا ذهنيًّا، يبرز شخصية الكاتب بالكدّ والاجتهاد والتوليد والدخول إلى أعماق الصورة واللّفظة والتركيب اللغوي، وهذا العنصر الذهني بكلّ ما يحمله من حقّ «العمل» أو «الفعل» داخل عملية الأداء التعبيري هو الذي يجعل من «البيان» طريقةً متميزة وأسلوبًا لدى الرافعي، ومن ثمّ، فإنه يكاد لا يلتقي مع الذين يقولون «بالطبع» في الأسلوب، وإنما هو في جانبِ الذين يقولون «بالصنعة»، إذْ يفترض عندهم وجودُ الطبع مع الصناعة في كل الأحوال والظروف.

ولعلّ هذا المفهوم هو الذي جعل «الرافعي» يدخل بنا- أحيانًا- في كثير من المواضع إلى حالاتٍ من التعقيد التعبيري، والصعوبة البيانية، إذْ يبدو بميله الشديد إلى استخدام العنصر الذهني مسرفًا في الأقيسة العقلية، وتوليد الصور من بعضها، فتبدو فقراته أحيانًا خارجَ دائرة البيان بأيّ مفهوم كان. وتبتعد بذلك عملية الأداءِ التعبيري عن هدفها في تحقيق العنصر الجمالي الذي يهدف إليه الرافعي في كتاباته.

ولكنّ الرافعي- بصفة عامة- كان وفيًّا لتصوّره عن البيان، وحقق نجاحات كثيرة في أدائه التعبيري، خاصة في «وحي القلم» وبعض كتبه التأمّلية، وهو ما سيأتي الحديث عنه، إن شاء الله.

ويمكنُ القول: إنّ هناك مِن تلاميذ الرافعي مَن استطاع أن يستوعب مفهومَه للبيان، ويعملَ على تحقيقه بصورةٍ مطوّرة أو معدّلة، جعلت من التيار الذي يمثله

الرافعي، والمعتمد على التوليد الذهني؛ أكثر نجاحًا وجمالًا، خاصة فيما كتبه «محمود محمد شاكر» في بعض كتبه، مثل كتابه «المتنبي»[(١)].

وإذا كان «الرافعي» قد استطاع أن يحدّد مفهومًا ما أقربُ إلى الدّقة للبيان، فإنّ «الشيخ عبد العزيز البشري»[(٢)] باعتباره واحدًا من أعلام مدرسة البيان، قد أدلى بدَلْوه في محاولةٍ لتحديد مفهوم البيان، ولكنه لم يوضّح هذا المفهوم، ولأن صورته كانت غائمة، ومرتبطة بحركة الأدب العربي ومساره بصفة عامة، ومرتبطة بتطور اللغة وتخلّصها من قيود التخلف وعوائق الجمود؛ فلم يقفْ وقفة خاصة عند المفهوم المحدد «للبيان» أو المقصود به، وآثرَ أنْ يفعل كما فعل «المنفلوطي»، فانتقدَ الجامدين، وحملَ على المتحرّرين المقلّدين للغرب، يتحدث عن النهضة الحديثة للأدب في مصر فيقول:

«إذًا، لقد جادَ الشعر والنثر، أو لقد جادا على ألسنِ نفرٍ من الشعراء ومن الكتّاب، وأشرقت ديباجةُ البيان، وجرى ماءُ العربية صفوًا، على أنّ النظم والنثر- وإن اشتركا في هذا المعنى- فإنّ النثر كان أوسعَ في فنون البيان تصرفًا، كما كان أسبق إلى الإصابة من المعاني التي يقتضيها عيش الحضارة الحديثة»[(٣)].

هذا الإدراكُ لحركة النثر لم يغنِ عن تحديد مفهوم البيان لدى البشري، وأنه كان قدْ أشار إلى إشراق «ديباجة البيان» وتوسّع النثر في «فنون البيان»، ومع ذلك فإنّ

(١) المتنبي ١، ٢ مطبعة المدني بالقاهرة، سنة ١٩٧٦م.

(٢) سنة (١٣٠٣- ١٣٦٢هـ = ١٨٨٦-١٩٤٣م).

انظر ترجمته في: الأعلام للزركلي، ج ٤ ، ط ٣ ص ١٤١ -١٤٢.

(٣) المختار، ج ١، دار المعارف بمصر، القاهرة، سنة ١٩٥٩م، ص ٢٦.

البشري ينتقد ما ذهبَ إليه البعض في خضمّ حركة النهضة الحديثة من اهتمام ببعض الألفاظ الوعْرة والخشنة «من كل ما ندّ عن الطباع ونشزَ على الأسماع!!» وكذلك ينتقد ما ذهب إليه المنبهرون بالأدب الغربي وأساليبه في صورة طريفة ومعبرة. يقول «البشري»:

«وقال بإزاء هؤلاء- أي الباحثين عن الألفاظ الوعْرة- جماعة من شبابنا قد استهلكهم الأدب الغربي، فلا يرون أدبًا إلّا ما قال شكسبير وبيرون وأضرابهما، وأدّوا إلينا طريفًا من هذا النظم في لغة ليس منها عربي إلّا مفردات الألفاظ، ألفاظ يكاد المرءُ يشهد ما بينها وبين ما قسرت عليه من المعاني من التصافع بالأيدي والتّراكل بالأرجل، ولولا ما يرتبطها من مثل قيدِ الحديد لطار كلٌّ منها إلى عشّه، فخرج لنا من ألوان التعابير ما لا يرضي الذّوق الشرقي، ولا يستريح إليه الطبع العربي!

وجعل كذلك جماعة ممّن تعلّموا في بلاد الغرب- بنوعٍ خاص- يعالجون في العربية إصابة المعاني الطريفة التي لامسها حسّهم، وهدتْهم إليها أسبابُ تفكيرهم، فعجزت اللغة، أو عجزَ على الصحيح علمهم باللغة عن حقّ أدائها، فخرج لهم الكلام إمّا غامضًا مبهمًا، أو إمَّا عاميًّا، أو ما يدنو من العامي»[(1)].

ويمكنُ الآن القول: بأن «البشري» في تصوّره الانطباعي حول «البيان»، يستخدم البيان واللغة والأسلوب بمعنى واحد، شأن الكثيرين من أعلام النهضة الحديثة، وحديثُه عن إشراق وديباجة البيان وتوسع فنونه؛ إنّما يعني ارتقاءَ الأسلوب وتطّوره، ولذلك كان حريصًا على انْتقاء التطرف الذي مثّله الجامدون بالبحث

---

(١) السابق، ص ٢٦- ٢٧.

عن الألفاظ الوعْرة، والمتحرّرون الذين يقسرون الألفاظ على حمْل المعاني المتصافعة والمتراكلة عنْ فهْم اللغة فيأتي نتاجهم عاميًّا أو غامضًا.

إنّ البشري- بموقفه هذا- قد جعلَ من البيان أسلوبًا يخلو من التقعّر والرّكاكة، ويعتمدُ على بصرٍ جيد، ووعي بصير، بطبيعة اللغة وطرق استخدامها، إنه موقف مرتبط بالأداء الصحيح وحسب، دون تطرقٍ إلى قضايا جمالية أو تعبيرية، وإن كان «البشري» في أدائه التعبيري قد حقّق موقفًا يتجاوز تصورَه الانطباعي المحدود حول «البيان» بما استطاع أن ينجزَه من إنتاج أدبي يعتمدُ على عناصر التصوير والتجسيم وبثّ الحيوية والحركية داخل ألفاظه وصوره وتعبيراته، كما سيأتي إن شاء الله.

وإذا كان «البشري» يلتقي مع «المنفلوطي» إلى حدٍّ كبير على مفهوم «انطباعي» للبيان، مخالفين بذلك تصور «الرافعي» الذي ينحو إلى الدقة في تحديد وإبراز مفهوم خاص به للبيان، فإن «الزيات»[(١)]، يكاد يكون الوحيد من الأعلام الذين أخذوا على عاتقهم مناقشة مفهوم البيان مناقشة علمية هادئة مدعمة بالأدلة التاريخية والنماذج الأدبية، واحتشد لذلك الهدف في كتاب كامل هو «دفاع عن البلاغة»، وهذا الكتاب «يبلور رأي الزيات في البيان العربي، ويحدد خصائصه الفنية»[(٢)].

ورغم أن «الزيات» لم يفصل بين معنى البيان ومعنى الأسلوب، فإنه استخدمهما

---

(١) سنة (١٨٨٩- ٣٠ يونية ١٩٦٨م.)

راجع ترجمته في: النهضة الإسلامية، ج ٢ ص ١٧٥- ١٨١، وأحمد حسن الزيات بين البلاغة والنقد، ص ٣٣٩.

(٢) د. محمد رجب البيومي، أحمد حسن الزيات بين البلاغة والنقد، ص ٣٤٦.

بمعنى واحد تقريبًا، إذ كان هدفه أن يتحدث عن طريقة الأداء التعبيري بصفة عامة، ولكنّ الزيات ركّز على مصطلح «الأسلوب» تركيزًا كبيرًا، ومضى يشرح مفهومه وخصائصه ويقدّم نماذج عديدة لما يراه من أدبنا القديم وأدبنا الجديد على السواء[١].

وقد عرّف الزيات الأسلوب بأنه «طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة. هو ذلك الجهد العظيم الذي يبذله الفنان من ذكائه ومن خياله في إيجاد الدقائق والعلائق والعبارات والصور في الأفكار والألفاظ، أو في الصلة بين الأفكار والألفاظ، ولهذا الجهد جهتان: جهة موضوعية تتصل بالنظام، وهو حسن الترتيب، وصحة التقسيم، وإحكام وضع القطع في رقعة الشطرنج التي نسمّيها جملة أو فقرة أو فصلًا أو مقالة، وجهة أخرى شكليّة تتصل بالحركة، وهي خلق الكلمات والصور والتأليف بينهما على نمطٍ يحدث الحياة والقوة والحرارة والضوء والبروز والأثر»[٢].

وواضحٌ أننا هنا أمام منهج شامل يتكلّم على طريقة الكتابة أو الأداء التعبيري، بعد أن حسم الموقف بالنسبة للفصحى والعامية، ورفض الثانية بكل قوة، وبعد أن ناقش قضايا بلاغية تاريخية ومعاصرة، وأعلن رفضَه للوصف الجزافي الذي يوصف به الكلام البليغ فلا يوضّحه ولا يحدده، لأنّ هذا الوصف يعتمد على

---

(١) يلاحظ أن الزيات قد استخدم تعبير «علم البيان» باعتباره الجزء النظري من الإقناع، والبلاغة هي الجزء العملي منه، هو ينهج الطريق وهي تسلكها، وهو تملكها، وهو يرشد إلى الينبوع وهي تغترف منه.

راجع: دفاع عن البلاغة، ص ١٥.

(٢) دفاع عن البلاغة، ص ٦٢.

ألفاظ شائعة الدلالة مبهمةِ المعاني، مثل: الجزالة والسهولة والعذوبة والرّقة والخفّة والقوة والسلاسة والرّصانة والنّصاعة، والوضوح والصّدق والطّلاوة والحلاوة والرّونق والمائية والطبعيّة والسّبك والحبك والشرف والسّمو والجمال والجلال إلى آخر هذه النّعوت التي لا تعين حدًّا ولا تُبِين مزية[1].

ويلخص الزيات صفات الأسلوب البليغ في ثلاثِ صفات هي: الأصالة والوجازة والتلاؤم، وتعنى الأصالة ركنين أساسيّين هما: خصوصية اللفظ وطرافة العبارة، والمقصود بخصوصية اللفظ دلالته على المعنى المراد، ووقوعه الموفّق في الموقع المناسب، أما طرافة العبارة فأسُسه: الابتكار في حكاية الخبر، وتصوير الفكر، وتقويم الموضوع، وبهذين الركنَيْن تحقّق «الطبيعة» في الأسلوب، لينشأ ما يسمّى بالسهل الممتنع.

أمّا الوجازة، فهي حدّ البلاغة بإجماع الرأي، ويرى الزيات أنّ «الوجازة» إذا كانت أصلًا في بلاغات اللغات، فإنها في بلاغة العربية أصلٌ وروح وطبع، والإيجاز غربلة ونخل، وتنقية وتصفية، وتصعيد وتركيز، ومهْما قلبت الجملة على وجوه البيان- يقول الزيات- فإنّك لا محالة واجدٌ فيها عوجًا يعدل، أو نتوءًا يسوّى، أو فضولًا يشذّب، ويحترز الزيات بأن الإيجاز لا يعني قصّ أجنحة الخيال أو إطفاء ألوان الحسن على نحو أسلوب (التلغراف)، ولكنه يعني التخلص من الحشو والفضول وتعاقب الجمل على المعنى الواحد.

والتلاؤم يعني الموسيقية أو (الهرمونية)، ويكون في الكلمة بائتلاف الحروف وتوافق الأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النّظم وتناسب الفقر

(١) السابق، ص ٨٠-٨١.

وحسن الإيقاع، ممّا ينفي عن الكلام التنافر والنبْو، والقلق والتعسف، والتعقيد والهلهلة، والركاكة والغثاثة، والحوشية والجفوة. ومدار ذلك على الذوق الفني السليم والأذن الموسيقية المرهفة.

ويعتبر «الزيات»- «الأسلوب البليغ» مِن لوازم القوة لا ينفكّ عنها إلّا في الندرة، لأنّ قوة الروح مظهرها قوة الكلمة. فكلما قويت الروحية في المرء قويت الفكرة، وكلّما بلغت الإنسانية فيه بلغَ البيان[١].

وهذا التلخيص الشديد لرأي الزيات في الأسلوب أو الأداء التعبيري لبلوغ البيان؛ يقوم على عدّة أسس:

١- أنّ الأسلوب لا بدّ أن يعتمد على اللغة الفصحى الراقية.

٢- أنّ رقي البيان يقوم على أداء تعبيري متكامل بين اللفظ والجملة والصورة والذوق.

٣- أنّ إنسانية الفكرة تعطي البيان قوةً، وتبث فيه روحًا حيًّا يرتفع بالأسلوب إلى الذروة البيانية.

٤- أنّ الصفات التي وضعها للأسلوب، وهي: الأصالة والوجازة والتلاؤم، تعني أن الأسلوب البياني يقوم على وعي جيد بالأساليب الأخرى، ومعرفة عميقة بأصول البلاغة وملامح الأسلوب الصحيح والأسلوب المعيب.

٥- أنّ البيان لا يعني اللغة التي يتكلّم بها الناس، وإنما يعني بيانًا تشترك فيه الموهبة والصنعة ممّا يؤدي إلى الوصول بالبيان إلى «السهل الممتنع».

---

(١)السابق، ص ٥٩.

وهذه الأسس الرئيسية التي يقوم عليها الأسلوبُ أو البيان لدى «الزيات» تتقارب- بصورة أو أخرى- من المعالم التي حدّدها «الرافعي» للبيان، بل أن هناك اتجاهًا مشتركًا يجمع بين الاثنين في النظرة إلى البيان، وهذا الاتجاه فيما يبدو يعتمدُ على نظرية النظم أو دلالات الإعجاز»، وتحدث- باستفاضة- عن الإعجاز القرآني في كتابه «تاريخ آداب اللغة- الجزء الثاني» معتمدًا على مقولات عبد القاهر، وإذا عرفنا أن الزيات ناقش في «دفاع عن البلاغة» قضية الألفاظ والمعاني ودلالات التراكيب بصورة تقترب من منهج عبد القاهر وآرائه؛ فإننا ندرك أن هناك حافزًا يجمع ما بين الرافعي والزّيات إلى طرح قضية البيان أو الأسلوب طرحًا طموحًا يهدف إلى الاستفادة بالبيان القرآني في ترقية الأساليب المعاصرة، وتجاوز العيوب والمثالب التي انتشرت في بعض الكتابات خاصةً على صفحات الصحف الدوريّة والسّيّارة.

ويمكن القول: إنّ الرافعي والزيات، قد أرادا أن يكون البيان في الطبقة الأولى من طبقات النظم الثلاث التي حدّدها «عبد القاهر» في دلائل الإعجاز[(١)]، وهي الطبقة العليا والطبقة الوسطى والطبقة الدنيا.

وتعني الطبقة العليا أنّ «تتحد أجزاءُ الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا»[(٢)]. وهذا يعني أيضًا أن تكون هنالك هندسة بنائية دقيقة للأسلوب أو النظم تضعه في الصورة البيانية الراقية التي لا يصل إليها إلا نوابغ الكتاب والشعراء.

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٧٢.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٧٣.

أمّا الطبقة الوسطى، فهي أدنى من الطبقة العليا، وتقلّ فيها الدقّة الصناعية، وإن كانت تراعي على كلّ حال خصائص النظم وأصوله.

وتمثّل الطبقة الدنيا أقلّ الدرجات التي وضعها عبد القاهر لأصحاب المهارة الأسلوبية، والذين يملكون المقدرة الحاذقة على تمييز الفروق والوجوه النحوية التي ينبغي مراعاتها في النظم وأصحاب الطبقة الثالثة بعضه إلى بعض، أو «عمد إلى لآلٍ فخرطها في سلك، لا يبغى أكثر من أن يمنعها من التفرق، وكمَن نضّد أشياء بعضها على بعض، لا يريد في نضْدِه ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة...»[(1)].

وواضحٌ أن مدرسة البيان- بصفة عامة- كانت تهدف إلى الوصول بالأسلوب إلى مرحلة تتجاوز الأساليب القائمة ما بين أسلوب جامدٍ عقيم، وأسلوب متحرّر منْفلت، ولكنّ عمق ثقافة الرافعي والزيات، واطّلاعهما على ما كتبه النقاد والبلاغيون القدامَى- وعلى رأسهم عبد القاهر- قد حفزهما على نوعٍ من المحاكاة لَمَا كان سائدًا في العصور الزاهرة، والطموح إلى إحداث طفرة بيانية مُستلهمين في ذلك منهج عبد القاهر وآرائه.

والطبقة العليا من النظم لدى عبد القاهر بحكم تكامل النظم وبلوغه درجة الرقي، كان الهدف الذي سعى إليه أعلام المدرسة البيانية في العصر الحديث، وإن كان بعضهم لم يصرّح بذلك، أو زاد بعضُهم إلى ما قاله عبد القاهر، ضرورة التعامل مع الحقائق الواقعية، والتعبير عنها بما يتلاءم مع الإحساس الصادق والشعور الحقيقي، والبعد عن التكلف والتعقيد.

---

(١) السابق، ص ٧٦، ود. محمد نائل، نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر والنقد العربي الحديث، دار الطباعة المحمدية، بالقاهرة، بدون تاريخ، ص ٣٣ ــ ٣٦.

ومهما يكن من شيء، فإنه يمكن – الآن – حصر الأسس المشتركة لمفهوم «البيان» لدى أعلام المدرسة، مع التجاوز في استخدام المصطلح وتداخله؛ حيث يصبح الأسلوب والبيان والكلام البليغ بمعنى واحد تقريبًا. وتأتي هذه الأسس على النحو التالي:

١ – اعتماد الفصحى في التعبير ورفض العامية.

٢ – ضرورة المحافظة على قوانين اللغة ومميزاتها الخاصة.

٣ – رفض التقليد والجمود والتكلف والتعقيد، وأيضًا رفض التحرّر الذي يكسر قواعد اللغة، وكذا الرّكاكة والتفاهة والعجمة.

٤ – التميز والتفوق على الأساليب السائدة، بتطوير القيم التعبيرية المختلفة ممّا يجعل الأداء التعبيري دقيقًا، والصياغة محكمَة، والصور مبتكرَة وجميلة، والتناغم بين الألفاظ والجمل قائمًا.

٥ – ضرورة الاحتشاد للتعبير، ممّا يجعل الأسلوب بناءً هندسيًّا تتوفر له عناصر الجمال والطبيعية و (الهارمونية)، ويرتضيه الذّوق السليم.

ولعلّ هذه الأسس التي تحدّد مفهوم البيان لدى «مدرسة البيان في نثرنا الحديث»، تحدد بطريقة أو أخرى الخصائصَ التي سوف يتوصّل إليها البحث لنتاج مدرسة البيان، مع ملاحظة أنّ أعلام هذه المدرسة تفاوتوا فيما بينهم في القدرات التعبيرية، وفي تحقيق المفهوم المشترك للبيان، وإنْ كانوا على كلّ حال، قد اشتركوا في خصائصَ عامة موضوعية وتعبيرية، ميّزت كتابتهم، وجعلتهم يمثلون اتجاهًا فنيًّا قائمًا بذاته في النثر العربي الحديث.

كما أنه تجدر الإشارةُ إلى أنّ التفاوت في القدرات التعبيرية لدى أعلام مدرسة البيان، قد خلق تيارات عديدة، تميّز كل تيار بخصيصةٍ معينة سادت نتاجه، وأصبحت ملمحًا أساسيًّا من ملامحه، ومن ثمّ، فإن الأعلام الذين اعتمد عليهم البحث قد مثّلوا عددًا من التيارات التي تدفّقت بقوة داخل مدرسة البيان.

فهناك تيار الصياغة التلقائية الصافية، والذي يتميز بالجمال والعذوبة، وكان أبرز أعلامه «مصطفى لطفي المنفلوطي».

وهناك تيار التوليد اللفظي يعتمد على الذهنية والعمق الفكري، ويتميز بالقوة والدقة وترادف الأخيلة، ويمثله «مصطفى صادق الرافعي»، وهناك أيضًا تيار «التنسيق التعبيري» والذي يعتمد على خصوصية اللفظ وطرافة العبارة من خلال «الطبقية» والإناقة في الاداء والدقة في التعبير، ومراعاة التشكيل الأسلوبي وفقًا لأنماط هندسية تحقّق التوازن والتوازي في اللفظ والجملة والعبارة والفقرة، ويمثل ذلك التيار «أحمد حسن الزيات».

وهناك كذلك تيار «التصوير البياني» والذي يتميز برصانة الأسلوب وقوة الأسْر مع تجسيم الفكرة من خلال الاستعانة بالعناصر اللغوية والبلاغية والخيالية و«الكاريكاتورية» التي تحقق الغاية التصويرية، ويمثله «عبد العزيز البشري».

ويمكن القول: إن هناك تيارات أخرى وأعلامًا آخرين، وتلاميذ لهم، أسهموا ويسهمون بقدرات تعبيرية مختلفة ومتمايزة في مدرسة البيان، ولعلّ أبرزهم: طه حسين، ومحمود تيمور، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الوهاب عزام، ومحمد السباعي، وزكي مبارك، ومحمود محمد شاكر، وسيد قطب، وعبد المنعم خلاف، ومحمد سعيد العريان، وعلي الطنطاوي، ومحمود الخفيف، وإبراهيم المصري.

وهؤلاء الأعلام قد الْتقوا في أساليبهم عند الصياغة الدقيقة الراقية، والأداء الممتاز والمتفوق.

ثانياً: نشأة مدرسة البيان:

يبدو التساؤل عن مدرسة البيان وسرّ نشوئها في العصر الحديث أمرًا ضروريًّا، والإجابة عليه أكثر ضرورة، فهي تحمل في ثناياها إجابةً عن سؤال آخر يتعلّق بطريقة أو أخرى بهذا البحث، وهو هل الاهتمام بمدرسة البيان في أيامنا يمثل حاجة أدبية أو إضافة مفيدة في ميدان الدرس والتناول الأدبي؟

الحقّ أن هناك ظروفًا متعددة، فرضتْ نفسها وأسهمت في الحثّ على نشوء مدرسة البيان، وتبلورها وازدهارها واستمرارها بصورة «ما» إلى أيامنا. لقد تضافرت عوامل مختلفة- ما زال بعضها قائمًا- في إثارة الحوافز والنوازع للدفاع عن اللغة العربية، والوقوف في وجه الهجمات المختلفة التي حاولت النّيْل منها، وزحزحتها عن مكانتها السّامية كخصيصة رئيسية من خصائص الأمة العربية والإسلامية، ثمّ الانطلاق لتطويرها وتجاوز المرحلة الاستاتيكية أو السكونية، التي عاشتها لعدة قرون، والدخول بها إلى مرحلة الديناميكية أو «الحركية» التي تهيئ لها التعامل مع وقائع الحياة المعاشة، وحقائق العصر الراهن.

ويمكن القول في إيجاز: إنّ هذه العوامل أو تلك الظروف تتمثل في عددٍ من النقاط، أهمها: المواجهة مع التغريب، والدعوة إلى العامية، وانحطاط الأساليب وركاكة اللغة خاصةً في الترجمة الهابطة، والعودة إلى الأصالة سعيًا إلى المعاصرة، ولعلّ تناولًا في غير إسهابٍ لهذه النقاط يوضّح الإجابة المقصودة.

أولًا: المواجهة مع التغريب:

وتبدو هذه النقطة أكثر التصاقًا بالموقف الحضاري الذي عاشته الأمة العربية الإسلامية بعد سيطرة الغرب ممثلًا في الدول الاستعمارية على معظم المناطق العربية في نهايات القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.

فقد سعى الغرب الاستعماري إلى دعم سيطرته على العالم العربي سيطرةً كاملة، وقد اقتضى ذلك البحثَ عن وسائل أخرى تدعم الوسيلة العسكرية في السيطرة، وكان من المنطقي أن يسعى الغرب إلى التسلل الحضاري إلى عقل ووجدان الإنسان في المنطقة العربية، والتعامل مع خصائص شخصيته العريقة ومكوناته الأصيلة، بتغييرها وتحويلها إلى خصائص غربية ومكونات غير عربية، أو على الأقل تمييعها.

وقد أخذ الاستعمار يركز على أكبر الدول العربية وأكبرها تأثيرًا- أعني مصر- ومنها انطلقَ في الترويج لمحاولات التغيير والتحويل والتمييع شاملةً كافة النواحي الاجتماعية والفكرية والأخلاقية التي يمكن التسلل منها.

فقد كان هناك الحديث عن مسألة تحرير المرأة ومساواتها بالرجل ورفع الحجاب ونقلها إلى النمط الغربي في السلوك والتعامل الاجتماعي.

وكانت هناك دعاوى المستشرقين وممثلي الاستعمار وأتباعهم في تعليل التخلف الذي يعيشه العرب المسلمون، بانضوائهم تحت لواء العقيدة الإسلامية، والزعم بأن الدين الإسلامي هو سرّ التخلف، فضلًا عن الشبهات التي أثيرت حول الرسول r، وبعض القضايا الفرعية والهامشية التي تشكّك في العقيدة.

وكانت هناك الدعاوى العريضة الأخرى بتعليل التخلّف الذي تعيشه مصر وغيرها من دول العرب، تعليلًا يدخل تحت باب الطرافة والخرافة أكثر ممّا يدخل تحت باب العلم والتفكير، فقد أرجع بعضهم سرّ التخلف إلى اللغة العربية الفصحى، ودعا إلى نبذ الكتابة بها مع اعتماد العاميات المحلية وسيلة للتفاهم والتخاطب والكتابة، زاعمًا أنّ الفصحى لا تملك عبقرية التقدم والتحضّر!

وكانت هناك دعوى تدعو إلى التحرر والانفلات الأخلاقي ومعاضدة البغاء الرسمي والدفاع عنه، والنظر إلى قضايا الزواج والطلاق وتعدد الزوجات بمنطق غربي وتصوير غير إسلامي.

ثمّ كانت هناك التحريضات غير المباشرة على هزّ التماسك الاجتماعي بتكوين طبقة يتوفر لها الثراء مع الوجاهة في مقابل طبقة تزداد فقرًا ومعاناة، مع ما يتبع ذلك من أمراض اجتماعية وأخلاقية وفكرية تخدم سياسة المستعمر في القضاء على الخصائص العريقة، ويمكن لتصوراته الوثنية والعلمانية داخل الوجدان الإسلامي، وتمنحه المزيد من القدرة على السيطرة والتحكم في مقدرات البلاد.

ثمّ كانت هناك- وما زالت- معاهد وجامعات الغرب التي أنشأها في بعض العواصم العربية، لتحقق أكثر من هدف، من بينها التبشير، وتخريج جيل أو أجيال تؤمن بقوة بالتصور الإسلامي والخصائص الذاتية خاصة في مجالي الفكر والأدب والفن.

لقد استطاعت الغارة الاستعمارية على العالم الإسلامي- وخاصة مصر- أن تحقق تقدمًا ملموسًا في «تغريب الوجدان الإسلامي». وتكوين طبقة من المثقفين والكتاب تتحرك داخل دائرة التغريب، وتترسم تصوراته في التفكير والتعبير.

وكان لا بدّ من التصدي لهذه الغارة التغريبية بكل أبعادها الموضوعية والشكلية للمحافظة على شخصية الأمة وخصائصها الذاتية، من خلال عرض وجهة النظرة المعبرة عن هوية الأمة الحقيقية، وبالأسلوب الذي تفرضه هذه الهوية، وهو البيان العربي الراقي.

لقد كانت المواجهة مع التغريب عاملا قويًّا في دفع مدرسة البيان نحو موضوعات بعينها، والتركيز عليها لتحقيق غايات موضوعية وفنية، ومن ثم رأينا أعلام المدرسة منذ الأستاذ الإمام محمد عبده يلحّون إلحاحًا قويًّا على الموضوعات التي تبرز هوية الأمة وتدفع عنها الأخطار، وقد حفلت الصحف الدورية في ذلك الحين بالعديد من الموضوعات التي تعالج قضايا الإسلام، والشبهات التي أثيرت حوله، سواء أثارها غربيون أو مستغربون، وبيان خصائص الإسلام ومميزاته، والتركيز على الدراسات التي تدور حول البيان القرآني وإعجازه، والدخول إلى عالم المجتمع ومواجهة مشكلاته وهمومه التي تخلّفت بفعل الغارة التغريبية، ورفض الظواهر الأخلاقية الشاذة التي طرأت على سلوك الناس، والنظر إلى الأمراض الاجتماعية القائمة نظرةً إصلاحية تدعو إلى التغيير والعلاج خاصة قضايا الأغنياء السفهاء الظلمة، وقضايا الفقراء التعساء المظلومين، ثم تناول القضايا الأدبية واللغوية اعتمادًا على بعث كلّ ما هو قيم ومضيء في التراث والاهتداء به، لمعالجة ظواهر السطحية والابتذال والترخص في الأجناس الأدبية... الخ.

كل أولئك وغيره، كان سعيًا لإبراز خصائص الأمة ومواجهة التغريب بكلّ قوة وحزم، ويمكن القول: إن ما قامت به مدرسة البيان في هذا المجال يمثل دورًا هامًّا في رفض التغريب والحفاظ على شخصية الأمة، مع تفاوت في مقدرة أعلام المدرسة، ومدى تركيزهم على جوانب التناول.

ومن الجدير بالذكر أنّ مدرسة البيان بأعلامها، قد وجدت نفسها وكأنها الوحيدة في ميدان المواجهة، ولهذا يمكن تعليل «الكم» الهائل من الكتابات التي تخلفت عن هذه المدرسة حاملة أفضل أساليب التعبير وأقوى الحجج في دحض مفتريات وهجمات التغريب والتغريبيّين.

ثانيًا: مواجهة الدعوة إلى العامية:

كان الدعوة إلى العامية– وما زالت حتى يومنا هذا– مثار احتكاك بين دعاة التغريب والمجدّدين من حسَنِي النيّة، وبين المتمسكين باللغة الفصحى، والخصائص الذاتية للأمة، وتاريخ الدعوة إلى العامية يمتد إلى حوالي قرن من الزمان، مع بداية النهضة، ومع دخول الاحتلال الإنجليزي إلى مصر، وقد قام باحثون كثيرون بتناول هذا الموضوع وأسْهبوا فيه[1].

ويمكن القول: إنّ الدعوة إلى العامية تمثل مظهرًا أو وجهًا من وجوه الغارة التغريبية على مصر والعالم العربي الإسلامي، وقد حمل لواءها أجانب ومصريون وغيرهم من العرب، مع الملاحظ أنّ البعض كان يملك نيّة حسنة في دعوته، أو كان مخدوعًا ببعض الآراء والأفكار، ويلاحظ أيضًا أن هذا البعض قد عدل عن دعوته إلى العامية أو ممارسته لكتابتها، بل أصبحَ من مدرسة البيان وأعلامها، ولعلّ أبرزهم «محمود تيمور» الذي كتب في بداية حياته بالعامية، ثمّ هجرها، وعدل إلى الفصحى الراقية يكتب بها قصصه ورواياته ومسرحياته ومقالاته.

---

(١) من الكتب التي تناولت هذه المسألة بتفصيل الكتب التالية:

أ- عباس حسن، اللغة والنحو بين القديم والحديث، دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة، سنة ١٩٧١م.

ب- دكتورة/ نفوسة زكريا سعيد، عبد الله النديم بين الفصحى والعامية، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، سنة ١٩٦٦م، وانظر: الفصل الرابع خاصة، وللمؤلفة بحث آخر أكثر أهمية لم يتوفر لي في أثناء كتابة هذا البحث.

ج – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج ٢ ، ط٦، دار الكاتب العربي بيروت، سنة ١٩٦٧م، ص ٤٠-٤٧، ونشأة النثر الحديث، ص ٢٧٣- ٢٩٢.

د- د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف بمصر، ط٢، سنة ١٩٧١، ١٩٧١م.

ولعلّ من المناسب الإشارةَ في إيجاز شديدٍ إلى بعض الذين تزعموا الدعوة العامية لنرى كيف كان ذلك دافعًا وحافزًا على نشوء «البيان» الراقي، وازدهار في النثر الحديث في مصر.

كان أبرز هؤلاء: السير «ويليام ويلكوكس» وهو مهندس إنجليزي عمل في مصر مع بدايات الاحتلال الإنجليزي لمصر، وقد دعا إلى العامية، وحاول ترجمة الإنجيل إليها، وأرجع سرّ تخلف المصريين إلى اللغة العربية زاعمًا أنها لغة غير عبقرية، ولا تساعد على التحضّر والتقدم، ومن الغريب أن هذا الرجل تولّى رئاسة تحرير مجلة «الأزهر» التي تعبّر عن أعرق جامعة إسلامية في مصر والعالم!

وكان هناك القاضي الإنجليزي «ويلمور» الذي دعا إلى العامية مع كتابتها بالحروف اللاتينية، وتابعه على منهجه بعضُ الكتاب في مصر والبلاد العربية، مع تفاوت في شكلِ الهجوم على اللغة الفصحى، يقول الأستاذ «أنور الجندي»:

«ثمّ ظهر على الأثر لطفي السيد يحاول- في عبارات ساخرة- أن يحمل نفس اللواء على نحوٍ خادع عنوانه تقريب اللغة العامية إلى العربية وتحسين عباراتها وتمصير اللغة العربية، وهو ما أطلق عليه اسم (أزمة اللغة العربية)، ثم حمل الدعوة إليها فريق المعتدلين، غير أنّ سلامة موسى وأمين الخولي ومحمود تيمور- وقد رجع عن هذه الدعوة من بعد- وعبد العزيز فهمي، وجورجي صبحي في مصر؛ كلّ هؤلاء حملَ لواء هذه الدعوة، كما حملها في لبنان كثيرون، في مقدمتهم: الخوري مارون غصن، وآخرون مِن بينهم سعيد عقل في الفترة الأخيرة...»[1].

---

(١) أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكتاب للبطاعة والنشر بالقاهرة، سنة١٣٨٨هـ = ١٩٦٩م، ص ٢٣.

ولعلّ أبرز مَن احتشدوا لهذا الموضوع، ودعوا إليه في كل مناسبة، وأخرج عنها أكثرَ من كتاب ومقال، كان الكاتب النصراني «سلامة موسى»[١]، لقد هاجم «سلامة موسى» اللغة العربية والبلاغة العربية هجومًا شديدًا، كان للتعصب الديني دوره البارز فيه، وقد ردّ عليه كثيرون[٢]، إن علمًا من أعلام مدرسة «البيان» وهو «الزيات» قد خصص كتابًا كاملًا للردّ عليه وهو «دفاع عن البلاغة»، وكان ردًّا علميًّا وموضوعيًّا، أفاد البلاغة والأدب في آنٍ واحد.

والواقع أن كتاب سلامة موسى «البلاغة العصرية واللغة العربية» يعدّ خلاصةً لمعظم ما قيل ويقال في اللغة العربية من الناحية المعادية، بل إنّ المرء يفاجأ بالكثير من الآراء التي تثير السخرية، والرثاء لصاحبها، فمثلًا يقول تحت عنوان «الخط اللاتيني» في تفسيره لظاهرة التمسك باللغة العربية:

«إذا كان الأساتذة والطلاب في كلية الآداب في الجامعة أو في دار العلوم أو كلية اللغة العربية، راضين عن اللغة العربية، فرضاؤهم يمكن أن يعلّل ويفسر من الناحية الاقتصادية الاجتماعية، ولكنه لا يفسّر من الناحية الثقافية؛ لأنّ هذه اللغة لا ترضي رجلًا مثقفًا في العصر الحاضر، إذ هي لا تخدمُ الأمة ولا ترقّيها، لأنها تعجز عن نقل نحو مائة علمٍ من العلوم التي تصوغ المستقبل وتكفيه»[٣].

---

(١) انظر: كتابه «البلاغة العصرية» واللغة العربية، سلامة موسى للنشر والتوزيع، ط٤ ، القاهرة، سنة ١٩٦٤م.

(٢) انظر: مستلة «أحمد حسن الزيات بين البلاغة والنقد الأدبي» ص ٢٨٣- ٢٨٨ حيث يعرض لبعض آراء سلامة موسى في البلاغة العصرية وآراء الزيات المعارضة لها في دفاعه عن البلاغة.

(٣) البلاغة العصرية واللغة العربية، ص ١٤٣.

ومن المؤكد أن مَن يقول هذا الكلام لا يفكّر بعقله فقط. ولا يهدف إلى البحث الموضوعي، ولا أعلم علاقة بين اللغة العربية والناحية الاقتصادية والاجتماعية، ولا أدري هل يرفض المثقفون في عصرنا الحاضر اللغة العربية حقًّا؟ ثم هل يعلم أحد كيف تخدم اللغة الأمة ولا ترقيها، بينما أصبحت لغة تدريس لأصعب العلوم الحديثة في الجامعات العربية، وخاصة الطب في جامعة دمشق؟

إن سوءَ النيّة الواضح لدى البعض في قضية الهجوم على الفصحى، والدعوة إلى العامية والكتابة بالحرف اللاتيني، قد حفزَ الكثيرين على المواجهة، وكانت مدرسة البيان على رأس مَن تصدّى لهذه المسألة. بالتعبير عن مزايا العربية الفصحى والدفاع عنها دفاعًا مجيدًا، والردّ على منتقديها، مع تفاوت في مستويات الردّ والدفاع والتعبير. كما أنهم أعطوا بأساليبهم تطبيقًا حيًّا وعمليًّا يدحضُ دعاوى المعادين للغة الفصحى الراقية، والذين يرون أنّ «اقتراح الخط اللاتيني هو وثبة إلى المستقبل!»[(١)].

وتنبغي الإشارة إلى أنّ الإلحاح على العامية والخط اللاتيني، قد خلّف تيارًا آخرَ آثر التعبيرَ السهل البسيط، الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى توصيل المعنى، مع الترخص في الأصول والقواعد البلاغية والنحوية، وكان من أبرز كتّاب هذا التيار «أحمد أمين». والذي جعله «سلامة موسى» قدوةً له إلى درجةِ أن أهداه كتابه «البلاغة العصرية واللغة العربية» قائلًا: «إلى الأستاذ أحمد أمين.. أهدي هذا الكتاب. إليك لأنك أنت أوحيْت لي- من حيث لاتدري- بتأليفه»[(٢)].

(١) البلاغة العصرية واللغة العربية، ص ١٤٣.
(٢) السابق، ص ٥.

ومهما يكنْ من شيء، فإنّ مدرسة «البيان» تعد نتيجة ومظهرًا في مواجهة الهجوم على أهمّ الخصائص الذاتية للأمة وهي اللغة الفصحى، ثمّ إنها ردٌّ مفحم على دعوى قصور اللغة علّة الأداء والتعبير الراقي، ثمّ إنها- أخيرًا- أظهرت عبقرية اللغة الفصحى في التعبير المزدهر الذي لم تعرف العربية ازدهارًا شبيهًا له من قبل.

ثالثاً: انحطاط الأساليب وركاكة التعبير:

لاريب أنّ النصف الأول من القرن العشرين قد شهد ازدهارًا ملموسًا في الصحافة والدوريات، وقد ازدهرت بالتالي حركة نشر الأفكار والآراء، بحيث تخصصت الصحف المختلفة في التعبير عن تيارات فكرية متعددة: ومع الحرية النسبية في تلك الفترة، استطاع الكتاب على اختلاف اتجاهاتهم أن يعبروا عن كافة القضايا المطروحة على الساحة. وأن يجدوا استجابة واسعة وتأثيرًا كبيرًا لدى القرّاء. ويلاحظ أن الصحافة كانت تهتمّ بالردود التي يكتبها الكتّاب والقرّاء على ما يكتبه كتابها وأدباؤها ومفكروها.

ويمكن رصد أكثر من صحيفة وأكثر من دورية كانت ميدانًا يتبارى فيه الكتّاب والمفكرون في الدفاع عن وجهات نظرهم وآرائهم في مختلف الموضوعات. فقد كانت هناك صحف ودوريات: الأهرام، واللواء، والمؤيد، والأخبار، والبلاغ، والسياسة، والجهاد، والمعرفة، والضياء، والبيان، والثريا، والزهراء، والأزهر، وكوكب الشرق، والجريدة، وسركيس، والعصور، والفجر، والمجلة الجديدة، والسفور، والجديد، وعكاظ[1]. وقد كان بعض هذه الصحف والدوريات ميدانًا

---

(١) انظر: عمر الدسوقي- نشأة النثر الحديث وتطوره، ص ٢٧٣ -٢٩٢، في الأدب الحديث، ج ١ ص ٥١٤- ٥٢٥ فقد تحدث عن بعض هذه الدوريات واتجاهاتها.

للصراع حول الأسلوب، وأي الأساليب أحقّ بالاتباع. وكانت مجلة «البيان» التي أصدرها «عبد الرحمن البرقوقي» من أبرز الدوريات التي تصدّت لتلك القضية[١]، كما أنّ بعض الدوريات كان يمثل الاتجاهات المتطرفة والمعادية تقريبًا لكلّ ما يمتّ إلى الأسلوب العربي الراقي وخاصة المجلات التي كانت تعبر عن الأقليات والمتطرفين اليساريين مثل «المجلة الجديدة» التي أصدرها «سلامة موسى» عام ١٩٢٩م، ومجلة «الفجر» التي كانت تترجم عن الروسية[٢].

وواضح أن عددًا من المجلات والصحف كان يقف في صفّ الأسلوب الراقي والبيان الرفيع، ولكن يمكن القول: إنّ معظم الصحف أتاحت الفرصة للاتجاه وللاتجاه الآخر بالتحاور في حريةٍ ودون مصادرة.

بيدَ أنّ التطور الصحفي بصفة عامة كان له تأثيره الفعّال في تحريك قضية الأسلوب أو البيان بقوة إلى مستويات متعددة.. بحكم الصدور اليومي أو الدوري وضرورة ملء الصفحات بمادّة تقدم للقارئ، وكانت الصحافة السياسية أكثر الصحف تأثرًا بقضية التطور المتصاعد، فقد كان لزامًا عليها صياغة الأخبار اليومية، وتقديم التعليقات عليها، وأيضًا التعبير عن وجهة نظر الصحيفة والهيئة التي تصدرها سواء كانت حزبًا أو مؤسسة أو تجمعًا معينًا.. لقد فرضت السرعة نفسها فرضًا على الكتّاب، وأصبح لزامًا على الكتّاب أن يقدّموا المادة المطلوبة في الوقت المطلوب، وترتب على ذلك أن تخلّى الكثيرون أو الجميع بدرجات متفاوتة،

---

(١) نشأة النثر الحديث وتطوره، ص ٢٧٤- ٢٧٦، وقد وقفت «البيان» إلى جانب الأسلوب الراقي بصفة عامة.

(٢) السابق، ص ٢٧٨.

عن التنقيح والتهذيب والتشذيب لما يكتبون.. ومن ثمّ، بدأ هناك نوعٌ من التسامح والتساهل في الصياغة، أدى إلى عيوب كثيرة في الأداء والتعبير، بل إن بعض الكتّاب لجأ إلى نوعٍ من العامية أو الأسلوب شبه العامي ليعبر عن أفكاره، ليحقق بذلك ملاحقة متطلبات الصحيفة.

لقد انحطتِ الأساليب وفشتِ الغثاثة والرّكاكة في التعبير، وهبط مستوى الصياغة، ممّا أدى إلى شنّ الحملات الضارية ضد دعاة العامية، وضد الأساليب الركيكة بصفة عامة، ومجلدات «الرسالة» بها الكثيرُ من المقالات التي تحمل على العامية ودعاتها، وقد شارك أعلام «البيان» بدورٍ كبير في الهجوم على التّحرر من اللغة وقواعدها. والإسفاف في التعبير.

إنّ المحنة التي تعرّضت لها الصياغة البيانية قد بدأت مع ظهور مدرسة البيان واشتهار أعلامها، وقد تحدث «المنفلوطي» عن هذه المحنة في أكثر من مناسبة، وفعل مثله «الزيات» و«البشري» و«الرافعي»[١] وعابوا على الأدباء إهمالهم للغة وللصياغة الراقية.

وقد وضح مستوى الهبوط التعبيري في «الترجمة» أو النقل عن اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، ومع أنّ بعضهم مثل «محمد عثمان جلال» قد ترجم بعض النصوص باللهجة العامية[٢]، إلا أنّه كان يملك مقدرة لغوية وبيانية لا بأس بها، ولكنّ المزعج حقًّا هو الدور الذي قام به المترجمون فيما بعد، حيث كانوا لا يملكون بصرًا بالعربية

(١) انظر ما كتبه المنفلوطي مثلًا في: النظرات، ج ١ ص ١٣، والنظرات، ج ٢ ص ٧، والنظرات، ج ٣ ص ١٢.

(٢) في الأدب الحديث، ج ١ ص ١٣٦ وما بعدها.

ولا سيطرة على بيانها، فجاءت ترجماتهم تعبيرًا عن الجهل بلغتهم وأدبهم في آنٍ واحد. فضلًا عن سوء اختيارهم لموضوعات الترجمة. ونقلهم الأساليب الغربية كما هي، فبَدَت ركيكة مبتذلة[1].

وقد تناول «المنفلوطي» هذه القضية حين قال:

«إنني لا ألوم على الرّكاكة والتفاهة، الأغبياء الذين أظلمت أذهانهم فأظلمت أقلامهم، وظلمة القلم أثرٌ من آثار ظلمة العقل، ولا الجاهلين الذين لم يدرسوا قوانين اللغة، ولم يمارسوا أدبها، ولم يتشبّعوا بروح منظومها ومنثورها، ولا العاجزين الذين غلبتهم إحدى اللغات الأعجمية على أمرهم، فأصبحوا إذا ترجموا ترجمة حرفية ليس فيها مميز واحد من مميزات العربية، ولا خاصة من خواصها. وإذا كتبوا جميعًا لا حول لنا فيهم ولا حيلة؛ لأنهم لا يستطيعون أن يكونوا غير ذلك، إنما ألومُ المتأدبين القادرين الذين عرفوا اللغة واطلعوا على أدبها، وفهموا سرّ فصاحتها، وأنقمُ منهم عدولَهم عن المحجة في البيان إلى الجمجمة والغمغمة فيه، وأنعي عليهم نقص القادرين على التمام»[2].

وهذا يفسّر الحافز إلى قيام «المنفلوطي» ومن بعده «الزيات» كعلميْن من أعلام البيان الحديث بالترجمة وفقًا لهذا المفهوم، ورفضًا للأساليب الركيكة والتعبيرات المبتذلة والضّحلة التي اتّبعها المترجمون مع تفاوتٍ بين الرجليْن.

وقد كان هناك عددٌ من الأعلام الآخرين الذين قاموا بترجمة بيانية راقية، تجاوزتْ ما هو قائم في عالم الترجمة إلى مستوى أفضل شكلًا ومضمونًا من أمثال:

---

(١) انظر: أضواء على الأدب المعاصر، ص ٢٢ وما بعدها.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ١٢ وما بعدها.

فتحي زغلول، ومحمد السباعي، وإبراهيم المازني، وخليل مطران، ومحمد بدران، وعادل زعيتر، وغيرهم»[1].

ويمكن القول- بصفةعامة- إن شيوع الأساليب الهابطة والصياغة الركيكة كان حافزًا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على ازدهار مدرسة البيان؛ في الأدب الإنشائي والأدب المترجم على حدٍّ سواء.

رابعاً: العود إلى الأصالة:

أخذت مدرسة البيان على عاتقها رفض الجمود والتقليد وعبادة الماضي في الكتابة والأساليب. كما رفضت- بقوة- التحررَ والانفلات والخروج على قواعد اللغة وأصولها. وكانت في منطلقها هذا تبحث عن الأصالة الحقيقية التي تجعل الكاتب متفردًا بين أقرانه، وترتقي بفنّه الأسلوبي إلى مستوًى راقٍ ومتميز.

إن اهتمام بعض الكتاب بالصيغ الموروثة والعبارات المحفوظة والصور والأخيلة المنقولة عن الأقدمين، كانت دافعًا إلى أعلام البيان، ليعلنوا أكثرَ من مرة وفي أكثرَ من مناسبة استهجانَهم لهذا المنهج؛ لأنّ العصر الراهن غير العصر الماضي، وأنّ وقائع الحياة الحالية تختلف عن وقائع الحياة الماضية، أي أنهم أرادوا أن يكون الكاتب ابنًا لعصره وواقعه. ولعلّ هذا هو ما يفسر اشتراط «الزيات» في الأسلوب البليغ وجودَ عنصر «الأصالة»[2] وامتلاك «خصوصية اللفظ وطرافة العبارة».

ويمكن القول إنّ البحث عن الأصالة في الأسلوب كان سعيًا إلى روح المعاصرة، وليس ردّةً إلى الماضي أو عبادة له كما يتوهّم البعض. فقد سبقت الإشارة إلى أنّ أعلام

(١) أضواء على الأدب العربي المعاصر، ص ٣٥.

(٢) دفاع عن البلاغة، ص ٨١.

المدرسة يرفضون الجمود والتقليد وعبادة الماضي، كما يرفضون التحررَ والانفلات والخروج على قواعد اللغة وأصولها، حتى لو قال البعض إن التفاعل القائم الآن بين «لغتنا ومجتمعنا ليس تفاعلًا صحيحًا. فإنّ هناك انفصالًا يحول دون إيجاد الدورة اللغوية كاملة به. ولذلك حدثَ المرض من هذا الانفصال. وهو الجهل لنحو مائة علم وفن، ولا يمكن أن نعرفها إلّا إذا تركنا لغتنا ونطقنا بلغة أخرى»[(١)].

فهذه دعوى مشبوهة تتحدّث عن حلّ لغوي قضى بترك لغتنا والبحث عن لغة أخرى تنطق بها، وقد لقيت دحضًا ساحقًا بفضل مدرسة البيان، التي أثبتت أن اللغة العربية حين يتوفر لها عنصر الأصالة المتضمن للابتكار والطرافة والخصوصية؛ تصبح قادرة على الوفاء بمتطلبات العلم والفن جميعًا، وبوساطتها يمكن التعرف إلى ألفِ علمٍ وفنّ، وليس مائة فقط.

لقد تفاعلت لغتُنا مع عصرها وواقعها حين أتيح لها أن تنطلق على يدِ مدرسة البيان، فعبّرت عن شخصية الأمة وهوية المجتمع، وعالجت مشكلاته بأفضلَ ما عرف البيان على مدى تاريخ اللغة العربية.. ويشهد تراث مدرسة البيان وما خلفه أعلامُها من كتابات أنها كانت أقدرَ مدرسة تفاعلت مع الواقع والعصر كمًّا وكيفًا.. وحققت من خلال ذلك أصالةَ البيان العربي ومعاصرته في آنٍ واحد.

وممّا يلاحظ أن مدرسة البيان قد أتيح لها بعضُ العوامل التي ساعدتها على التأصيل لفنّ البيان في عصرنا، ولعلّ أبرز هذه العوامل كان نشرَ التراث، وكتب النثر القديمة، والتعرف على عباقرة الكتاب في عصور الازدهار الأدبي العربي.

---

(١) البلاغة العصرية واللغة العربية، ص ٤٥.

لقد وجّه الأستاذ الإمام إلى كتب التراث، وقام بنشر كتاب «نهج البلاغة» المنسوب إلى الإمام علي- كرم الله وجهه- حيث يتضمّن نماذج راقية للبيان العربي، والصور المتميزة، والحكم الفريدة. وقد توالت كتبُ التراث في الظهور، محقّقة وموثقة ومشروحة فأتاح ذلك للكتّاب الاطلاعَ على البيان في صوره الجيدة، والحصول على ثروة لغوية حيّة، ومقدرة أسلوبية فعالة.. وأيضًا أتيح للكتّاب- ومن بينهم أعلام مدرسة البيان- بعث كثير من المفردات وإثراء اللغة المعاصرة بألفاظ كانت مهملة، ومن الغريب أن يعمد «سلامة موسى» إلى تسميتها «بالأحافير اللغوية» التي لا تجري على لسان أو قلم، ولكنّ المعاجم تحتفظ بها للدراسة كما تحتفظ المتاحف بأحافير الديناصور أو غيره، فإذا عمد كاتبٌ إلى استخراجها وبعث الحياة فيها فإنه لن يصل من هذا المجهود إلّا إلى تكليف المجتمع عبئًا لا ينتفع به!»[1]. وهذا الكلام الغريب يبدو متناقضًا مع نفسه، إذْ إنّ الكلمات أو «الأحافير» كما يسميها، تعيش فترات الازدهار والاضمحلال، ومهمة الكاتب الجيد أن يبعث الكلمات الأكثر دلالة والأقوى تعبيرًا، وقد أثبتت مدرسة البيان، بما بعثته من ألفاظ وكلمات واشتقاقات و«أحافير» أنها خدمت اللغة خدمة جليلة، ولم تكلّف المجتمع أي عبء، بل أفادته إفادة حضارية متميزة. ويبدو أن عين «الكراهية والتعصب» لا ترى ما هو مفيد ومثمر ومضيء، فتصرُّ على الخطأ، والمغالطة حتى في الأمور البديهية.

وقد انتفعت مدرسة البيان الحديث بأعلام مدرسة البيان القديم، خاصة «الجاحظ» و«ابن المقفع» و«عبد القاهر» وابن «الأثير» و«المبرد».. واستفاد أعلام

---

(١) البلاغة العصرية واللغة العربية، ص ٤٧.

البيان الحديث استفادةً عظيمة من أساليب أعلام البيان القدماء حيث اعتمدوا على نصوصهم في كثيرٍ من كتاباتهم، وائتنسوا بآرائهم وأفكارهم، ما دعّم موقفهم في مواجهة المتحاملين على اللغة والبيان الناصع والديباجة المشرقة.

ويمكن القول، إن مدرسة البيان في سعيها إلى المعاصرة وإثبات الذات في الواقع الأدبي الحديث، ومواجهة الخصوم، والقفز بالأسلوب، والتطور بالبيان؛ قد انتعشت بفضل التراث، وازدهرت بفضل الأصالة.. أصالة الانتماء إلى شخصية الأمة وهويتها، وأصالة البيان بخصوصية اللفظ وطرافة العبارة وتفرّد الأداء.

وهكذا، فإنّ مدرسة البيان نتاج للعوامل والظروف المختلفة التي تفاعلت معها وأفادتها فائدة كبيرة في النمو والتطور والرقي بالبيان والأداء التعبيري سواء كانت هذه الظروف أو العوامل متمثّلة في المواجهة مع حركة تغريب المجتمع وخلعه عن هويته وذاته، أو في المواجهة مع الهجوم الضاري على اللغة الفصحى والتقليل من شأنها وإحلال العاميات محلّها، أو في الرفض الكامل للأساليب الركيكة والصياغة المبتذلة، أو في العودة إلى الأصالة سعيًا إلى المعاصرة من خلال البيان الناصع والديباجة المشرقة.



الفصل الثالث

المكونات والجهود

- **أولًا: المكونات.**
- **ثانيًا: الجهود.**

الفصل الثالث

المكونات والجهود

أولًا: المكونات الثقافية:

رغم اتجاه هذا الكتابِ إلى الدراسة التطبيقية والتركيز على نتاج أعلام مدرسة البيان، فإنّ الحديث عن مكوناتهم الثقافية يعدّ مسألة مفيدة: توضّح للقارئ بعض الظواهر والخصائص التي يتميّز بها أعلام المدرسة على مستوى الشكل والمضمون معًا.

والمكونات الثقافية لأعلام المدرسة البيانية الحديثة كثيرة ومتعددة. ويمكن تحديدها في عددٍ من النقاط، أهمها: شدّة الصلة بالعقيدة الإسلامية، والتعامل الحميم مع التراث الأدبي والفكري، وصحبة الشخصيات الأدبية والفكرية البارزة في أيامهم، والاطلاع على الثقافة الغربية الحديثة. وفيما يلي توضيح موجز ومبسط لكلّ نقطة من تلك النقاط:

١ ـ العقيدة الإسلامية:

إذا تتّبع الباحث نشأة أعلام مدرسة البيان، فسوف يجدهم أو معظمهم قد نشأ في بيئة إسلامية خالصة، تحتفل بالدين، وتقدّس القرآن، وتهتم بالحديث، وتحفظ السيرة النبوية، وترى في الدين حياة آخرة، وفكرًا وسلوكًا، ووسيلة وغاية.

وقد تربّى معظم الأعلام في «الكتاب» وحفظ من خلاله «القرآن الكريم» بالإضافة إلى تعلم القراءة والكتابة، ويمكن القول: إنّ القرآن الكريم كان منطقة

الحسم في حياة الأعلام ثقافيًّا، فقد أعطاهم قدرة على الفصاحة والبيان لا تتوفر إلّا لمن حفظ القرآن فقط. وهي خاصية ملحوظة في كلّ حفظة القرآن الذين اشتغلوا بصناعة القلم، ولعلّ ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى البيان القرآني نفسه، وسمو منزلته، وعلو مكانته؛ حيث حقّق «الإعجاز»، واعترف أساطين البلاغة والبيان من لدُن البعثة المحمدية حتى يومنا بقصورهم وعجزهم أمام بيانه وتعبيره.

ومِن الطبيعي أن يتأثر مَن يقرأ القرآن ببيانه وأسلوبه. ويأخذ مِن عطره ما يشمّه الآخرون سواءً كان ذلك بالاقتباس أو الانطلاق التعبيري وسهولته على اللسان والورق معًا.

وقد قيل إنّ بعض الزعماء غير المسلمين في فترة النصف الأول من القرن العشرين، قد اكتسبوا شعبية كبيرة في ميدان السياسة بفضل قدرتهم على التعبير والأداء الجيد، وسُئل واحدٌ منهم عن السرّ في ذلك فعرف أنه كان يحفظ القرآن ويتلوه باستمرار، ويستشهد به ويقتبسه في خطبه وأحاديثه وكتاباته.

بيدَ أنّ أهم ما يميز مدرسة البيان هو استفادتها العظيمة من الأداء القرآني في بيانها، فقد تعطّر أسلوب أعلامها بالاقتباس من القرآن. والتضمين بألفاظه وصوره، وقد ذهب بعضهم في البداية إلى محاولة الكتابة متأثرًا بفاصلته.

ولو أحصينا أثر القرآن على أسلوب مدرسة البيان لوجدناه يشكّل حجر الزاوية في أساليب الأعلام وتيارات البيان المتعددة بشكلٍ عام، وتقرأ آثار المدرسة فلا تجد فصلًا أو موضوعًا، بل تكاد لا تجد صفحة واحدة تخلو من أثر التعبير القرآني الذي يذكّرك بأروع ما عُرف من الأداء التعبيري الخالد.

ولا يقلّ تأثّر أعلام البيان بالحديث النبوي الشريف، فقد كان- وما زال- من جوامع الكلم الذي نطق به رسول الله ﷺ وقد كان أفصح العرب وأظهرهم بيانًا في كلامه العادي وأحاديثه، وهو القائل عن نفسه: «إني أفصحُ العرب بيدَ أني من قريش»..وقد أدرك أعلام البيان هذه الخاصية، فاستفادوا منها كما استفادوا من القرآن الكريم- كما نرى في كتاباتهم- كثيرًا من التضمين أو الاقتباس للحديث الشريف، وقد تحدّث بعضهم عن أسلوب الرسول ﷺ وبلاغته، وقد خصص له «الرافعي» جزءًا كبيرًا من كتابه «تاريخ آداب العرب»[١] حيث اشتملَ الجزء الثاني على فصول طويلة تتحدّث عن مميزات البلاغة وذلك الأسلوب بإسهاب، وقد خصص «الزيات» أكثر من مقالة للحديث عن البيان النبوي الشريف، وإنْ كان قد آثرَ الإيجاز في تناوله[٢].

ولعلّ التكوين السلوكي والإسلامي لأعلام مدرسة البيان، والذي يفصح عن نفسه بوضوح في كتاباتهم، قد نشأ عن تلك الصحبة الطويلة والمعاشرة الدائمة للعلوم الإسلامية المختلفة المتعلقة بالشريعة والتوحيد والسيرة والتاريخ والأصول والتفسير وعلم الحديث وغيرها ممّا أعطاهم مددًا ليس باليسير في استيعاب المنهج الإسلامي تصورًا وسلوكًا، وعقيدة وممارسة، ممّا نرى ملامحه في معظم كتابتهم، وفي الروح التي يصدرون عنها في هذه الكتابات.

ويبدو أثرُ مكونات العقيدة الإسلامية على أعلام البيان واضحًا في مسألتين: الأولى تتعلق بطريقة التناول للقضايا المختلفة، وتصورهم لمعالجتها، وهنا يمكن

(١) تاريخ آداب العرب، ج ٢ ص ٢٧٩ -٣٤٢ نهاية الجزء الثاني.

(٢) راجع مثلًا: وحي الرسالة، ج ٣ ص ١٠٥ (موضوع بلاغة الرسول).

القول إن «مدرسة البيان» قد استطاعت أن تحقق هدفًا هامًّا، وهو المحافظة على روح الأمة وشخصيتها أمام الغارة التغريبية التي استهدفت بالدرجة الأولى عقيدة الأمة وإيمانها. ولعلّ هذا يفسر ثراء «النثر الإسلامي» وغناه لدى مدرسة البيان، وقدرته على التعامل بروح المعاصرة مع القضايا المطروحة على ساحة الواقع.

أمّا المسألة الثانية، فتتعلق بالنظرة إلى الأجناس الأدبية الوافدة، مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، وهي نظرة اتسمت بالحذر والتحرج من المعالجة المكشوفة، أو إثارة القضايا التي لا تنفق مع التصور الإسلامي، ولعل هذا يفسر قلة النتاج الأدبي لمدرسة البيان في هذه الأجناس، ويفسر لنا تلك العفة أو العذرية التي غلّفت تناول الأعلام للعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة. كما نرى عند «الرافعي» مثلًا في «رسائل الأحزان» و«كتاب المساكين » و«حديث القمر».

ويمكن القول بصفة عامة إن «العقيدة الإسلامية» كان لها تأثير واضح في أدب مدرسة البيان، وأعطاها مددًا كبيرًا، وذخيرة حيّة سواء في أسلوب التناول، أو طريقة تناول الموضوعات المختلفة.

٢ـ التراث العربي:

بلا ريب، فإنّ كلّ كاتب ينتمي لهذه الأمة. ويكتب بلغتها لا بدّ أن يكون قد تعامل مع تراثها تعاملًا حميمًا، يهيئه للعمل، ويعينه في الأداء، ومن ثمّ، فإن عوامل ضعف الأسلوب والانتماء في كتابات البعض ترجعُ إلى ضعف الصلة بالتراث وقلة الإلمام بأهم عناصره.

وقد بدت «مدرسة البيان» قوية في أسلوبها، وفهمها لأصول اللغة وطرق استخدامها، وذلك لمعايشتها التراث العربي شعرًا ونثرًا، وإحاطتها بأفضل عناصر هذا التراث واستيعابها استيعابًا جيدًا وشاملًا.

إنّ اطلاع أعلام البيان الحديث على الشعر، كان له دوره الكبير في تقويم الصياغة لديهم، وترقية الأداء التعبيري، فقد اطلعوا على فحول الشعراء وعلى الطبقات الممتازة منهم، بدءًا من شعراء العصر الجاهلي من أمثال: امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعنترة العبسي، ولبيد بن ربيعة، وطرفة بن العبد، والحارث بن حلّزة، والأعشى، وعبيد بن الأبرص مرورًا بشعراء العصر الإسلامي والعصر الأموي والعصر العباسي الذي بلغ فيه الشعر أوجَه على يد أبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم.. ويلاحظ أنه مع اطّلاع المدرسة البيانية على النماذج الراقية، فإنه كان لديهم إلمامٌ كافٍ بالنماذج الرديئة والجامدة والضعيفة خاصة في العصر المملوكي والعصر التركي، وكثيرًا ما أشار أعلام البيان في كتاباتهم إلى رداءة نظم القاضي الفاضل وصنعته المتكلفة باعتباره عنوانًا على فساد الفكرة وتفاهتها والمبالغة في الزخرفة والسجع المجتلب[1].

لقد زودهم الشعر بالكثير من الصور والأخيلة التي شحذت قرائحهم، وحرّكت طبائعهم للابتكار والابتداع في الصورة البيانية، ووسعت آفاق الخيال لديهم، ومن الملاحظ أن بعضهم خاصة «المنفلوطي» و«الرافعي» قد تأثروا إلى حدٍّ كبير بالصور الموروثة عن الشعر القديم، وسوف يظهر من خلال التناول التطبيقي لآثارهما فيما سيأتي من البحث، إن شاء الله.

أمّا النثر فقد أخذوا منه بالحظّ الوافر، واطلعوا على الآثار التي تركها عباقرة الكتاب على اختلاف مناهجهم واهتماماتهم، وقد نهلوا من الموسوعات أو الكتب

(١) انظر مثلًا: دفاع عن البلاغة، ص ١٢٦، والنظرات، ص ٧-٨، وموضوع «البيان» في مقدمة ج٢ من النظرات.

الموسوعية إلى درجةٍ كبيرة خاصة ما تركه «الجاحظ» في مثل كتابيْه «البيان والتبيين» و«الحيوان»، و«ابن الأثير» في كتابه «المثل السائر»، والأصفهاني في كتابه «الأغاني»، والمبرد في كتابه «الكامل»، وأبي علي القالي في «الأمالي»، والهمذاني في «المقامات»، وغيرهم.

كما أنهم استوعبوا ما كتبه النقاد والقدماء خاصة: «عبد القاهر» في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة»، والقاضي الجرجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، وقدامه في «نقد النثر» و«نقد الشعر»، وأبي هلال في «الصناعتين»، وابن رشيق في «العمدة»، والآمدي في «الموازنة»، والباقلاني في «إعجاز القرآن».

وقد أدى تأثرهم بهذا التراث النقدي والأدبي إلى معالجة الواقع الأدبي الحديث معالجة موضوعية تستضيء بالمفاهيم الأدبية والقيم النقدية الناضجة خاصة تلك التي أرساها «عبد القاهر» في «دلائل الإعجاز»، وكانت بالتالي تصوراتهم الجديدة للرقي بالأسلوب، ومقاومة التيارات التي أخذت تروّج للركاكة والابتذال والهلهلة، أو تلك التي ثبتت على عبادة الماضي، ونقلت صوره وخيالاته من المحفوظات.

وممّا ساعد على الاستفادة بالتراث، حركة النشر والتحقيق الواسعة التي ازدهرت في مطالع القرن العشرين، فقد فتحت المجال واسعًا أمام التعامل مع نماذج عديدة وألوان مختلفة من كتب التراث، وقد فجّر تحقيق هذه الكتب قضايا حيوية أثارت النقاش والجدل شدت الأذهان بقوة إلى المعالم الجيدة في تراثنا الخالد[1].

وبالطبع، فإن اشتراك ومساهمة المستشرقين، وقيامهم بدور بارز في عملية التحقيق والنشر، وإثارتهم لبعض القضايا، قد أشعل حيوية في الذهن العربي

(١) فيض الخاطر، ج ٦ ص ٢٨٧.

الحديث، أفادت مدرسة البيان إفادة كبيرة في الدخول إلى عمق قضايا التراث، وممارسة تحقيقه بالأسلوب العلمي والتصور الناضج[1].

لقد استفادت مدرسة البيان في النثر الحديث استفادة عظيمة وأساسية من التراث العربي، واستطاعت أن تهتدي بنماذجه الراقية في ترقية الأدب الحديث بصفة عامة، والنثر بصفة خاصة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

٣- الشخصيات البارزة:

إذا كان بعض السلف قد أشاروا إلى ضرورة اتخاذ معلم أو موجّه، فإن إشارتهم هذه لم تكن مجرد نصيحة عابرة أو رأي عابر يذهب مع الريح.. فالمعلم أو الموجه له دور كبير في حياة التلميذ، خاصة إذا كان التلميذ محبًّا لأستاذه، شغوفًا به، وفيًّا له. إنه حينئذ سيتأثر بكلّ كلمة أو إشارة تصدر عن الأستاذ، وسوف يلبيها بكل إمكاناته ومواهبه. وقد شهد النثر في عهد النهضة الحديثة أستاذيْن كان لهما دورٌ فعّال في توجيه الكتّاب إلى البيان الراقي، والتخلص من القيود التي تعوق النثر عن تقدمه وازدهاره. والأستاذان هما: جمال الدين الأفغاني، وتلميذه وصديقه الأستاذ الإمام محمد عبده.

أخذ جمال الدين على عاتقه أن ينشئَ جيلًا من الكتّاب الذين يجيدون التعبير، ويتطورون بالأسلوب، ويتجاوزون السلبيات والمعوقات التي تحدّ من انطلاقة البيان، وتثقل كاهله بالأغلال والقيود. وقد دعا تلاميذه إلى الاهتمام بتوصيل

---

(١) كتب الرافعي، «تحت راية القرآن» في خضم قضية الشعر الجاهلي، والتي أثيرت حول كتاب طه حسين، في الشعر الجاهلي، والذي قيل: إنه اعتمد على مقولات للمستشرق اليهودي «مرجليوث».

المعنى، وتجنب المقدمات الطويلة[١]، وكان يقدّم لهم النماذج التي يحتذونها، وذلك من خلال مقالاته وكتاباته الصحفية، والتي كانت تتّسم بالجرأة في استعمال القياس اللغوي، والصيغ التي لم يألفها العرب في لغتهم[٢].

لقد حبّب الكتابة إلى تلاميذه، وشجّعهم على إنشاء الجرائد، وشاركهم في تحريرها، وطلب إليهم أن يدبّجوا مقالاتهم في القضايا التي تمسّ الأمة وتؤرقها، وكان من أبرز تلاميذه الذين ساروا على منهجه محمد عبده وأديب إسحاق واللقاني حيث حرّروا جرائد: الوقائع المصرية، والتجارة ومصر، وحققوا إنجازات طيبة في تحرير الأسلوب وتخليصه من الأثقال[٣].

وقد عمل «محمد عبده» على مواصلة رسالة أستاذه، فكانت له تأثيراته الطيبة والعظيمة على زعماء مدرسة البيان بمختلف تياراتهم، وخاصة منذ تولّى التحرير في «الوقائع المصرية»، وكان يلفت نظر الجرائد إلى سوء أسلوبها ويلزم أصحابها أن يختاروا مَن يرفع مستوى الكتابة فيها، ولمّا كان في بيروت كان ممّا يعلّم في «المدرسة السلطانية» الإنشاء. ونشرَ مقامات بديع الزمان الهمذاني بعد أن ضبطها وشرحها، ونهج البلاغة بعد أن ضبطه وشرحه يرمي بذلك إلى تغذية الناشئين بأدبهما واتخاذهما نموذجًا من نماذج الأساليب الجيدة»[٤].

ولعلّ الظروف التي مرّ بها الأستاذ الإمام وزعامته الإسلامية المتصاعدة والمتنامية، قد جعلت الأنظار تتعلّق به، وجعلت من ناشئة البيان وشداة الأدب

(١) في الأدب الحديث، ج ١ ص ٣٤٩.

(٢) السابق، ص ٣٥٠.

(٣) السابق أيضًا، ص ٣٣٦-٣٣٧.

(٤) فيض الخاطر، ج٧ ص ٢٠٨.

يرون في أسلوبه وتوجيهه، من خلال الصحبة والمعايشة، الفنَّ الحقيقي الذي ينبغي أن يحتذى، والنموذج الرفيع- آنئذ- الذي يتوجّب الاقتداء به. ومن ثمّ، جاءت أساليب هؤلاء متناسقة ومتناغمة مع دعوةِ الأستاذ الإمام إلى الأساليب الجيدة، وكان شغفُهم بإهداء الأستاذ نسخًا من كتاباتهم، وانتظار تعليقه أو تقريظه أو ثنائه.

لقد كان الأستاذ الإمام مركزَ دائرة دار على محيطها عددٌ كبير من الكتّاب من المهتمين بالبيان ورقيّه، وكان حافظ، والمنفلوطي، والمويلحي الكبير، والمويلحي الصغير، وقاسم أمين، وعلي يوسف، وعبد العزيز جاويش، وغيرهم؛ يبحثون- على تفاوت فيما بينهم- عن الصورة المثلى في الأداء التعبيري اقتداءً بالأستاذ الإمام وسعيًا لإرضائه وكسب ثنائه.

ويمكن القول: إن شخصية «سعد زغلول» الزعيم المعروف؛ كانت عاملًا مؤثرًا في البيان بطريقة أو أخرى، وباعتباره شخصية بارزة، ومؤثرة فقد احتضن وقرّظ عددًا من الكتّاب في مدرسة البيان، خاصة المنفلوطي والرافعي.. فقد استصحبَ معه «المنفلوطي» وولّاه الإشراف على لغة الكتبة بنظارة المعارف عندما أصبح ناظرًا (وزيرًا) لها، ليعمل على ترقية الأساليب التي يستخدمها هؤلاء بعد تخليصها من الركاكة والعامية والجفاف والصيغ الخطأ والمحفوظة، ثم استصحبه معه إلى وزارة الحقّانية (العدل) عندما انتقل إليها، لمثل هذه المهمة، ممّا كان له أثرٌ عظيم في تقدم لغة الكتابة بهاتين النظارتين (الوزارتين) قبل غيرهما[1].

(١) قصة الأدب في مصر، ج ٤ ص ٦١.

وقد صدّر الرافعي كتابه «وحي القلم» بتقريظ «سعد زغلول» له، ممّا يؤكد أثرَ شخصية «سعد» في الحكم على الأعمال الأدبية والأساليب المختلفة، لقد كتب «سعد» يقول للرافعي عن «وحي القلم»: «بيان كأنّه تنزيلٌ من التنزيل أو قبسٌ من نور الذكر الحكيم»[١]. وكأن سعدًا يشبّه وحي القلم بوحي السماء، ويضع بيانه إلى جانب البيان القرآني العظيم، وهو ما يدلّ من ناحية أخرى على الاهتمام برقي الصياغة وجمال التعبير، وتفوق الأسلوب.

وهناك شخصيات عديدة بازرة أثّرت بقوة أساليبها في مدرسة البيان الحديث، ولعلّ من المناسب هنا الإشارة إلى أثر المويلحي الكبير والمويلحي الصغير وكتابه «حديث عيسى بن هشام» على واحدٍ من أعلام مدرسة البيان مثل «البشري». وكان الشيخ البشري يرى في هذا الكتاب- حديث عيسى بن هشام- البيان العربي المثالي، وكان يقول: وددتُ لو أكتب سطرًا في مثل أسلوب حديث عيسى بن هشام! وكان هذا القول تواضعًا منه- رحمه الله- فقد كان في بعض كتاباته يحلّق ويحلّق، حتى ليكون المجلي على أستاذه، ويقنع أستاذه بأن يكون مع المصلين»[٢].

ويمكن القول: إن الشخصيات البارزة أمثال جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده وسعد زغلول والمويلحي وغيرهم؛ كان لهم أثرٌ كبير بما قدموه من توجيهات التطوير والأساليب وترقية الصياغة، أو بالنماذج الجيدة التي كتبوها ونشروها، أو بتشجيعهم للكتاب ووضعهم في موضع القدوة والأسوة.

---

(١) انظر: «وحي القلم» ج ١ صفحة الغلاف الداخلي، وقد صدر الرافعي أيضًا وحي القلم بكتاب تقريظ من الأستاذ الإمام محمد عبده يدعو له فيه بأن يقيمه في الأواخر مقام حسان في الأوائل، ص ٩.

(٢) في الأدب الحديث، ج١ ص ٢٤٩.

٤- الثقافة الأجنبية:

تعددت مستويات الاتصال بين أعلام مدرسة البيان والثقافة الأجنبية. فقد أتيح لبعضهم أن يتصل اتصالًا مباشرًا بالثقافة الأجنبية، ويعايشها وسط محيطها وبيئتها، ولم يتح للبعض الآخر الاطلاع المباشر، ولكن أتيح له أن يستوعب هذه الثقافة عن طريق الترجمة والملخصات التي تتناول موضوعات مختلفة.. أما البعض الأخير فقد شغلته الثقافة العربية عن الثقافة الغربية، وكان اطلاعه على هذه محدودًا أو معدومًا.

ويمكن القول بصفة عامة: إن أغلبية زعماء البيان كانوا على اتصال وثيق بالثقافة الغربية، فاستفادوا منها استفادة كبيرة أعطتهم المزيد من التفوق الأسلوبي، ووسعت من آفاق الخيال والتعبير لديهم.

ويعدّ «الزيات» من أعلام البيان الذين اتصلوا اتصالًا وثيقًا بالثقافة الغربية، خاصة الفرنسية، فقد أتيح له أن يسافر إلى فرنسا ويمضي بها سنوات عديدة. فاكتسب اللغة من بيئتها، وأتيح له الاطلاع على النماذج الأدبية الفرنسية المختلفة، وعرف عن أعلام الأدب هناك وأساليبهم الكثير، وقد تأثر بكثير من آرائهم بالنسبة للصياغة الأسلوبية والاهتمام بها. وائتَنَس بآرائهم في كتابه «دفاع عن البلاغة»[1].

ولعلّ من الأفضل التنويه بما قاله «الزيات» نفسه عن تأثره بالأدب الغربي ردًّا على سؤال حول الأدب العالمي الذي تأثر به قال:

---

(١) انظر مثلًا: دفاع عن البلاغة، ص ٩٧-٩٨ واستشهاده بما جرى بين شانوبريان، وفلوبير وبوالو حول الإيجاز وتكرار الألفاظ.

«الأدب العالمي الذي تأثرت به بعد الأدب العربي هو الأدبُ الفرنسي، وذلك لأسباب أهمها أن اللغة الفرنسية هي لغتي الثانية، فمن الطبيعي أن أقرأ بها وأن أبدأ بأدبها.. والأدب الفرنسي كالأدب العربي يعتمد على بلاغة الأسلوب في الصورة والفكرة. وعلى يراعه الذهن في الخلق والتصوير. وهو أقرب الآداب الأوروبية إلى أذواقنا المرهفة وعواطفنا المشبوبة، ولعل للطباع المشتركة بين أمم البحر الأبيض دخلًا في ذلك.

أمّا الأدباء الذين أعجبت بهم فأكثرهم من أدباء القرن التاسع عشر مثل: هوجو، ولامارتين، وشاتوبر يان، وفلوبير، ودوديه، وهُم يمثّلون الأدب الفرنسي في أوْج ازدهاره. وقد تأثرت بهم في تخليص أسلوبي من الفضول والحشو والسطحية والميوعة ووصف الأشياء بالتقريب لا بالتحديد، والتعمّق في درس الموضوع، والإحاطة بجملته وتفصيله وبيئته وجوّه»[1].

وقد تجاوز «الزيات» حدودَ التأثر بالأدب الفرنسي إلى حدود إخضاعه للترجمة العربية بمفهومه هو، حين ترجم «آلام فرتر» و«روفائيل»، وبعض القصص والقصائد عن الفرنسية، وسوف يأتي الحديث- إن شاء الله- عن أسلوب الزيات في الترجمة.

أمّا «المنفلوطي»، فقد كان من الفريق الذي تأثر بالأدب الغربي (الفرنسي بالتحديد) بطريقة غير مباشرة، حين طلب من بعض الكتّاب الذين يعرفون الفرنسية أن يترجموا له ترجمةً حرفية بعض الروايات والقصص والقصائد والموضوعات، على أن يتولّى هو الصياغة العربية بطريقته البيانية، وقد كان لذلك تأثير كبير حين

(١) في ضوء الرسالة، ص (هـ).

اقتبس بعض الموضوعات والقصص وضمّنها مقالاته وقصصه، فاستفاد بذلك معرفة بجنس أدبي جديد هو القصة بالمفهوم الحديث، وكان- بحقّ- الرائد الذي قدّم نتاجًا له قيمته في هذا الجنس، وإن كانت هناك بعض العيوب التي لم يستطع التخلّص منها[١].

وكان من نتيجة ذلك التأثير بالأدب الفرنسي أنْ أصبح أسلوب «المنفلوطي» أكثر انسيابية وترسّلًا. وحفَلَ بخيال جديد، وصورٍ طريقة. أمّا الذين وقفوا عند حدود الاطلاع المحدود على الآداب الأجنبية، فقد كانت أساليبهم أكثرَ ميلًا إلى الصور الذهنية أو العقلية التي لعب فيها الكدّ والمعاناة دورًا كبيرًا كما تبدو عند «الرافعي»، أمّا البشري فقد كانت موهبته التصويرية المعتمدة على الخيال المستوحى من البيئة الشعبية، بالإضافة إلى ما يتمتع به من قدرة على الفكاهة- معادلًا ومقبولًا- عوضَ قصوره في جانب التحصيل الثقافي الأجنبي. ولو أنّ «الرافعي» اتصل اتصالًا فعالًا بالثقافة الأجنبية؛ لكان لأسلوبه شأن آخر. على كلٍّ، فقد كان «انقطاعه عن الثقافة الغربية عاملًا قويًّا في إجادته آداب اللغة العربية، وإدراكه أسرار البيان فيها، ممّا لم يتوفر منه إلّا القليل»[٢].

ومهما يكن من أمر، فإنّ التأثر بالثقافة الأجنبية كان له دورٌ- أي دور- في تغذية الكتّاب، بوجْه عام، بقيم أدبية جديدة. وكان للكتّاب الذين تعاملوا مع الثقافة الأجنبية من مدرسة البيان دورهم في التفاعل مع هذه الثقافة حيث تخلصت أساليبهم من عيوب كثيرة، واتسعت آفاق تفكيرهم وابتكاراتهم.

---

(١) في الباب الثالث (الفصل الأول) تفصيل أوسع لهذه النقطة.

(٢) المقتبس من وحي القلم- دراسة ومختارات بقلم خليل الهنداوي وعمر الدقاق- دار القلم- الكويت، بالاشتراك مع دارالشروق- بيروت- بدون تاريخ، ص ٩.

إنّ مدرسة البيان قد استطاعت بحكم هذه المؤثرات: العقيدة والتراث والشخصيات البارزة والثقافة الأجنبية، أن تخطو بالبيان خطوات واسعة وكبيرة، وأن تقيم بناءها التعبيري على أسس راسخة ومتكاملة، ممّا كان له صداه وتأثيره العظيم على اللغة والأدب في عصرنا الحديث.

ثانياً: الجهود الأدبية:

لا ريبَ أنّ ما قدمته مدرسة البيان من جهد ونشاط في ميدان الأدب عامة والنثر خاصة، يمثل إنجازًا كبيرًا، وتراثًا عظيمًا؛ فأعلام هذه المدرسة قد جعلوا من الأدب في حدِّ ذاته قيمة كبرى ينبغي الاحتشادُ لها، والتهيؤ لرعايتها، والإخلاص في مزاولتها.. وبهذا الأسلوب استطاعوا أن ينقلوا لرعايتها، والإخلاص في مزاولتها. وبهذا الأسلوب استطاعوا أن ينقلوا الواقع الأدبي الذي كان يمضي بخطوات عادية في مطالع النهضة إلى واقع آخر تحرك بخطوات سريعة وقوية وفتيّة في العصر الحديث.

وقد امتدت هذه الجهود الأدبية لتشمل قطاعات كبيرة في حياتنا الأدبية تجاوزت مرحلة الإنتاج الذهني إلى وسائل توصيل هذه الإنتاج ونشره. ويمكن إيجاز هذه الجهود في مجالات التأريخ للأدب العربي والإسهام في كتابة الأجناس الأدبية المختلفة، خاصة ما نُقل عن الغرب مثل القصة والرواية، والمشاركة في الحكم على الأعمال الأدبية ونقدها. والتعريب والنقل عن الآداب الأجنبية، وربط الأدب بقضايا المجتمع ومخاطبة الشعب كله، فضلًا عن المشاركة الفعالة في ميدان النشر والصحافة، ولعلّه من المناسب تناول هذه النقاط من خلال لمسات سريعة للتعريف إجمالًا بجهود مدرسة البيان من خلال أعلامها الذين يتناولهم البحث.

١ـ التأريخ للأدب العربي:

تأتي أهمية التأريخ للأدب العربي من حيث إعطاء القارئ فكرة متكاملة عن مراحل تطور الأدب العربي، وازدهاره واضمحلاله، وعوامل القوة وأسباب الضعف، والنماذج الجيدة والنماذج الرديئة.. وهذه الفكرة المتكاملة تضع القارئ في مكانة الحكم الذي يحكم- من خلال المقارنة- على أدب عصره وزمنه ومدى تعبيره عن واقعه وأفكاره، ثم إنها تعطى تصورًا لما يمكن أن يكون عليه الأدب الجيد، وكيفية تجاوز الأدب الرديء.

وقد تناولت أعلام المدرسة التأريخ للأدب العربي على تفاوت فيما بينهم، فبينما يرى القارئ مستوى التأريخ لدى المنفلوطي والبشري يصلُ إلى مجرد الإشارات المقتضبة أو الخاطفة التي تضمها مقالة أو دراسة موجزة[١] فإنه لدى الرافعي والزيات يجد اهتمامًا كبيرًا يصل إلى حدِّ تأليف المجلدات في تاريخ أدبنا العربي.

فقد ألف الرافعي- رحمه الله- كتابه الشهير «تاريخ آداب العرب» [٢] ليرصد فيه ومن خلال أجزائه الثلاثة، جوانبَ هامة في تاريخ العربية وآدابها، ويشتمل الجزء الأول على تناول اللغة ورواتها وما يتعلق بهما، ويوقف الجزء الثاني على إعجاز القرآن[٣]، ويقدّم تحليلا عميقًا ورائعًا- ولعله أول من فعل ذلك في العربية الحديثة-

---

(١) انظر مثلًا: مقال «أدوار الشعر العربي» في «النظرات»، ج٢ ، وموضوع «تطور الأدب العربي وموضعه بمصر اليوم» في «المختار» ج١.

(٢) مصطفى صادق الرافعي- تاريخ آداب العرب (٣ أجزاء)- دار الكتاب العربي بيروت- (ج١ – ط٤ سنة ١٣٩٤- ١٩٧٤، ج٢- ط٢ سنة ١٣٩٤-١٩٧٤، ج ٣ ط٢ سنة ١٣٩٤- ١٩٧٤م).

(٣) كان الجزء الثاني من تاريخ آداب العرب قد أخرج مستقلًا باسم «إعجاز القرآن»، وقد أشار إلى ذلك محمد سعيد العريان في فاتحة الطبعة الثامنة، والطبعة الثانية باعتبار الجزء الثاني من تاريخ آداب العرب، ص ٥.

لأسرار القرآن الكريم وأسلوبه، وبلاغة النبي ﷺ مع ربطٍ واضح ومقتدر ومتمكّن بآداب العرب وتراثهم، ومجالي تفوقهم البلاغي والأدبي. وفي الجزء الثالث حديث مستفيض عن الشعر العربي ومذاهبه وفنونه المستحدثة عبر عصوره المختلفة، والكتّاب- بصورة عامة- يمثل وعيًا جيدًا وناضجًا ومبكرًا في قرننا العشرين بتطور العربية وآدابها، والنبوغ الفريد في تمثل مواطن القوة والضعف فيها.

ويمكن إضافة كتاب «تحت راية القرآن»[١] إلى مجال التأريخ للأدب العربي لدى مدرسة البيان، فقد كتبه الرافعي ينتقد فيه كتاب «طه حسين» في «الشعر الجاهلي» الذي صدر مثيرًا لأزمة أدبية وعقيدية، اهتزت لها أركان الحكومة المصرية، وأثارت جدلًا عنيفًا على المستوى الشعبي، وقد جاء «تحت راية القرآن» ليتكئ على قاعدة راسخة من الوعي بالتاريخ الأدبي واللغوي، وليدحض مقولات كثيرة في كتاب «طه حسين»، ورغم ما تضمنه الكتاب من أمور تمسّ أشخاصًا من أطراف القضية المثارة؛ إلا أنه يتضمّن الكثير من الأدلة والبراهين التي تدخل في مجال التأريخ للأدب العربي.

أمّا الزيات ، فقد ألّف كتابه «تاريخ الأدب العربي»[٢] وقد قسّم فيه تاريخ الأدب العربي إلى خمسة عصور، تتناسب مع مستوى الطلاب والناشئين الذين ألّف الكتاب خصيصًا لهم. ولهذا فقد اهتمّ الزيات بالأصول والكليات والإيجاز في أسلوب موسيقي جذّاب، وقد اعتمد الزيات على عنصر الموازنة بين الشعراء، مع إيضاح الفروق والخصائص، وقد تناول الدكتور محمد رجب البيومي هذا الكتاب

---

(١) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧ سنة ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م.

(٢) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ط٢٥ مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

بتحليل جيد موضحًا ما تعرّض له الزيات من هجوم ظالم شنّه عليه أحدُ النقاد، وهو الدكتور «محمد النويهي» في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي»، وقد ردّ «ال» على هذا الهجوم ردًّا مقنعًا وموضوعيًّا[1]. ومن الجدير بالذكر أنّ هذا الكتاب قد طبع حوالي ثلاثين طبعة، وكان أساسًا للكتب المدرسية التي ألفت فيما بعد، حيث اعتمدت منهجه وتقسيمه، وهو على كلّ حال يبدو كأنه ليس كتابًا مدرسيًّا للطلاب! «لأن أسلوب الكاتب وطريقته التحليلية الموجزة وتشخيصه المحدد المحصور قد جعله نسيجًا وحدَه في اتجاهه»[2].

ومن الكتب الهامة التي أسهمت في التأريخ الأدبي كتاب «في أصول الأدب» للزيات[3]، وهو مجموعة محاضرات ومقالات تناولت عددًا من الموضوعات، أهمها: النقد عند العرب وأسباب ضعفهم فيه، والأدب وحظّ العرب من تاريخه، وتاريخ حياة ألف ليلة وليلة، والرواية والمسرحية في التاريخ والفن، وأنواع الرواية، والمأساة، والملهاة، والدرامة (الدراما) في خلال القرون، والجاذبية أو التشويق في القصص، والملحمة، وأشهر الملاحم، وهل عند العرب ملاحم؟ وكما يرى القارئ فإن هذه الموضوعات تعدّ في فترة معالجتها؛ موضوعات جديدة وحيوية، حيث إن بعضها قد ألقي في وقت مبكر نسبيًّا[4].

---

(١) د. محمد رجب البيومي، أحمد حسن الزيات بين البلاغة والنقد الأدبي، بحث مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية، العدد الخامس، سنة (١٣٩٥– ١٩٧٥م) ص ٣٠٠ –٣١٠.

(٢) السابق، ص ٣٠١.

(٣) أحمد حسن الزيات، في أصول الأدب، مطبعة الرسالة، ط٣، القاهرة، سنة ١٣٧٢هـ – ١٩٥٢م.

(٤) مثل محاضرة «الأدب وحظّ العرب من تاريخه»، فقد ألقيت في بغداد في ١٧ يناير سنة ١٩٣٠م (في أصول الأدب ص ١).

ويمكن أنْ يضاف إلى ما سبق أيضًا كتاب الزيات «دفاع عن البلاغة»[1] وهو جمع بين التأريخ للبلاغة عند العرب والغربيين، ويبن التنظير- إن صح التعبير- لقضية اللفظ والمعنى، أو الأسلوب والفكرة. وكما يرى القارئ من عنوان الكتاب، فإنه وقفة دفاعية ضد هجوم دعاة الكتابة بالعامية، والمتهمِين للغة الفصحى بالقصور عن الأداء التعبيري المتلائم مع إيقاع العصر، وهذه الوقفة اعتمدت على استدعاء التأريخ البلاغي والأدبي للغة وربطه بالواقع المعاصر.

٢- الإسهام في تناول الأجناس الأدبية:

يمكن القول: إنّ النثر العربي الحديث في مصر اهتمّ بصورة بالغة بالمقالة والرسالة في بدايات تحوله، ولكنّ مدرسة البيان أسهمت بدورٍ ملحوظ، كان فصل الريادة في ممارسة الكتابة على مساحة عريضة تناولت أجناسًا أدبية مختلفة، تجاوزت المقالة والرسالة، إلى أجناس جديدة، بعضها دخل العربية عن طريق الترجمة والتعريب مثل القصة القصيرة والرواية والنقد الأدبي بمفهومه الحديث والدراسة الأدبية المستفيضة، والتأملات الذاتية الوجدانية والشعر. على تفاوت فيما بين أفراد المدرسة في طريقة التناول.

ففي مجال القصة القصيرة نجد أن معظم أعلام المدرسة قد مارس كتابتها وإن كان بعضهم لم يدرك جيدًا ملامح البناء الفني لهذا الجنس الأدبي، فقد كانت تبدو لديهم متداخلة مع الرواية، دون إدراك لمعنى «الزمن» على وجه الخصوص، فهي عندهم أقربُ إلى مفهوم الحكاية، وعلى هذا الأساس كتبها المنفلوطي والبشري والرافعي- الذي لجأ إلى التاريخ والتراث-. أمّا الزيات فقد كان أقربهم إلى كتابة القصة بالمعنى المتكامل، وإنْ لم يسلَم من المآخذ، التي قلّلت من فنية القصة لديه.

---

(١) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، سنة ١٩٤٥م.

وعلى كلّ، فإنّ محاولات مدرسة البيان في كتابة القصة قد أسهمت في تأصيل هذا الفن في العربية، وساعدت على تعميق جذوره في التربة الأدبية.

أمّا في مجال الرواية، فإننا لا نكادُ نعثر على روايات بالمعنى الفني، اللّهم إلّا إذا اعتبرنا ما قام به المنفلوطي في رواياته المعرَّبة أعمالًا تنتسب إليه أكثرَ ممّا تنتسب إلى مؤلفيها، وكذلك الحال فيما ترجمه الزيات عن «جيته» آلام فرتر، و«لامارتين»- روفائيل أو صحائف سن العشرين. وإذا اعتبرنا بعض قصص الزيات المؤلفة روايات قصيرة مثل قصة «نورا»[1]، وإذا اعتبرنا ما كتبه الرافعي في «وحي القلم» من قصص تراثية أعاد صياغتها بأسلوبه[2] وما كتبه في رسائل الأحزان وكتاب المساكين وأوراق الورد وحديث القمر؛ أصولا لم تكتمل لروايات رومانسية.

ومع هذا، فإنّ كتابات مدرسة البيان في المجال الروائي، تعد أساسًا مقبولًا للبناء الروائي الذي تطوّر فيما بعد على أيدي الروائيّين المعاصرين» ممّن أدركوا إدراكًا كاملًا طبيعةَ هذا الفن الأدبي في بلاده.

أمّا ما أحدثته المدرسة البيانية في مجال النقد الأدبي فهو مجهود لا ينكَر، خاصة ما قام به «الزيات» حيث بدأ واعيًا بحركة النقد على مستوى التاريخ الأدبي في اللغة العربية واللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية جميعًا، أمّا بقية أعلام المدرسة خاصة الرواد الأوائل (المنفلوطي والرافعي والبشري)، فقد اهتموا بالنقد الجزئي الذي يركز على بعض الجوانب، أو يعطي حكمًا انطباعيًّا عامًّا، أو يتوقّف عند اللغة

---

(١) في ضوء الرسالة، ط١، مكتبة نهضة مصر، سنة ١٩٦٣م ص ١٢٥.

(٢) وحي القلم، ج١، قصة زواج وفلسفة المهر، ص ١١٣، قبح جميل، ص ١٥١، ج٢ الانتحار، ص ٨٧، السمكة، ص ١٦٢.

ومفرداتها، ولكنّ النقد الأدبي سيحفظ لهم- في كل الأحوال- وقوفهم إلى جانب رقي الأسلوب وسلامة اللغة وتحسين الصورة، وموسيقية الأداء، مع اهتمامهم المتفاوت بالأفكار والفنون.

بيدَ أنه يمكن القول: إنّ إدراك الزيات- خاصة بحكم موقعه كناشر ومحرر للرسالة- قد جعله يضع يدَه على كثيرٍ من عيوب الفنون الأدبية أو الكتابة الأدبية بوجْه عام، وكان مضطرًّا أن يحجب بعضَ الأعمال التي لا تصلح للنشر بحسّه النقدي المرهف، وذوقه الأدبي الصافي.

ومن ثمّ، يمكن القول: إنّ مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، قد أسهمتْ بجهدٍ واضح في مجال النقد الأدبي، وإنْ لم تبلغ مدارج الكمال فيه، ولكنّها على كلّ حال، أدت دورًا يمكن وصفُه بالدور التجهيزي الذي مهّد للدور التكميلي الذي قام به نفرٌ من رفاق أعلامها وتلامذتهم، وممّا يلاحظ هنا، أنه كان للمعارك الأدبية دورٌ كبير في تغذية الحركة النقدية على أقلام مدرسة البيان[١].

ويرتبط بهذا- بطريقة أو أخرى- ما قام به أعلام المدرسة في مجال الدراسات الأدبية، فقد عالج أعلام المدرسة كثيرًا من القضايا على تفاوت بين الإيجاز والاستفاضة، وتنوّع بين الترجمة الأدبية والفنون المختلفة.

وتحفل «النظرات» و«وحي القلم» و«المختار» و«المرآة»، و«وحي الرسالة» و«في ضوء الرسالة» و«في أصول الأدب» بالكثير من الدراسات التي تناول أعلامًا وكتبًا

---

(١) من أشهر المعارك الفكرية والأدبية ما ثار بين المنفلوطي وطه حسين من جانب واحد، أعني جانب طه حسين، وما جرى بين الرافعي وكلٍّ من العقاد وطه حسين وزكي مبارك، وما حدث بين البشرى وبعض الأدباء، وما وقع بين الزيات وكلٍّ من عبد الرحمن الشرقاوي والشيخ أمين الخولي والدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ).

وقضايا، أثارت في حينها الكثيرَ من الحيوية في المناخ الأدبي، والفكري بوجْه عام. ولعلّ لبعضها صدى ما زال يتردّد في الآذان حتى الآن.

ولعلّه من جهود المدرسة البيانية الواضحة، اتجاه أعلامها في معظمهم إلى إرساء ما يمكن تسميته بأدب التأملات الذاتية والوجدانية، ويمكن أن نجدَ ذلك لدى المنفلوطي في «النظرات»، ولدى البشري في «المختار» ولدى الزيات في «وحي الرسالة» إلى حدّ ما، ولكنه يحفر مسارًا أعمق لدى «الرافعي»، خاصة في كتابه «السحاب الأحمر»، فهو يشتمل على تأملاتٍ قوية وعميقة حول الجمال والحب والمرأة، وهي تأملات تتميز بالحرارة والعمق والتجربة. وفضلًا عن ذلك، فإنه يمكن أن نعتبر كتب الرافعي «رسائل الأحزان» و«حديث القمر» و«أوراق الورد»، و«كتاب المساكين»؛ نوعًا من التأملات الذاتية والوجدانية، التي تتعامل مع النفس في حالاتها العاطفية والذهنية المترددة بين المد والجزر. وهذه التأملات تصل في بعض الأحيان- من خلال تعبيراتها وصورها وألفاظها- إلى مرحلة يمكن تسميتُها «بالشعر المنثور»، فهي بكلّ مقياس راقية الأداء سامية الغرض.

ويبقى أن نشير إلى مشاركة أعلام مدرسة البيان في «الشعر»، لقد كان معظمهم شعراء إلى جانب كونهم ناثرين، المنفلوطي نظمَ القصائد، وبسبب قصيدة له دخل السّجن[1]، والرافعي له ديوان، وقصائده عذبة وتفيض عاطفية ورقّة، ولعل من المناسب ذكر أنّ «الرافعي» صاحب نشيد «اسلمي يا مصر» الشهير، وكذلك

(١) كانت القصيدة تعريضًا بالخديو عباس حلمي، وقد عادَ من سفر، وكان على خلافٍ مع محمد عبده مطلعُها: «قدوم ولكن لا أقول: سعيد وعود ولكن لا أقول: حميد». راجع: الأعلام، ج٨، ط٣، ص ١٤٢.

النشيد الوطني «إلى العلا»، كذلك فللبشري بعض القصائد، وقد نظمَ «الزيات» قصائد في مناسبات خاصة، ضمّنها بعض رسائله التي لم تنشر، وكلّ أشعارهم تدلّ على مقدرة شعرية ليست هيّنة، وإن كان بعضهم آثرَ عدم الاهتمام بهذا الجنس الأدبي العريق.

٣ـ التعريب والنقل عن الآداب الأجنبية:

قامت مدرسة البيان بجهود طيبة في مجال التعريب والنقل عن الآداب الأجنبية، فقد نقلت العديد من الآثار الأدبية الجيدة، وعرّفت بأصحابها، واستطاعت أن تجذب إلى هذا المجال العديد من المترجمين والأدباء العرب، ممّا أثرى الحياة الأدبية في النصف الأول من القرن العشرين إثراءً عظيماً.

كان بعض أعلام المدرسة البيانية، لا يجيدون اللغات الأجنبية، وبعضهم لم يذهب إلى الغرب، ولكنهم مع ذلك استطاعوا أن يستعينوا ببعض أصدقائهم ليقوموا بترجمة الأعمال الأدبية الأجنبية ترجمة حرفية، ويتولوا هُم- بعدها- القيام بالصياغة البيانية وفق أساليبهم الخاصة.

وقد نقل «المنفلوطي» بعض الأعمال عن الفرنسية نثرًا وشعرًا، فترجم بعض الروايات مثل «بول وفرجيني»، و«سيرانودي برجراك»، و«ماجدولين»، وكذلك ترجم بعض القصص القصيرة وبعض القصائد، وقد تصرف فيها تصرفًا كبيرًا إلى درجةِ أن غيَّر بعض العناوين، وأصبحت هذه النصوص تنسب إلى المنفلوطي أكثر ممّا تنسب إلى أصحابها.

وكان «الزيات» من أبرز الذين استطاعوا أن ينقلوا نصوصًا من الأدب الفرنسي إلى الأدب العربي، بصورة أكثر نضجًا وتألقًا، فقد ترجم «روفائيل- أو صحائف سن العشرين» لـ لامارتين، و«آلام فرتر» لجيته، كما نقل عددًا من القصص القصيرة

ضمّنها كتابه في «ضوء القمر وقصص أخرى»، ولم تقتصر ترجمات «الزيات» على القصة والرواية، ولكنه امتدّ إلى الشعر، فترجم عددًا من القصائد، من بينها قصيدة لامارتين الشهيرة «البحيرة».

وقد كان «الزيات» في ترجمته، حريصًا على الوفاء بمضمون النص في أصله الفرنسي، وحريصًا في الوقت نفسه على الوفاء بصياغة بيانه، تجعل النصّ ينتمي إلى الروح العربية والذوق العربي، وقد نجح «الزيات» في نشاطه التعريبي إلى حدٍّ كبير كما سيأتي.

بيدَ أنه من الجدير بالإشارة، أنّ بعض أعلام مدرسة البيان كالرافعي مثلًا، لم يحاولوا الدخولَ إلى عالم الترجمة أو التعريب بصفةعامة؛ لأن اتصاله باللغة الأجنبية كان ضعيفًا أو محدودًا. ولعلّه عوض ذلك بتعمقه في مجال اللغة العربية وتاريخها كل ما يتعلق بها.

إنّ جهود «مدرسة البيان» في مجال التعريب ونقل الآداب الأجنبية قد قدمت نماذج جيدة وجديدة من آداب الغرب، أتاحت لجيل بل أجيال من الأدباء ومحبي الأدب، أن يطلعوا على أفكار جديدة، وأساليب جديدة، وتصورات جديدة، ولعله من المفيد الإشارة إلى أن الأعمال التي قامت بتعريبها مدرسة البيان ما زالت تطبع حتى وقتنا هذا، وقد وصل عدد الطبعات لبعض هذه الأعمال إلى الطبعة العشرين أو تعداها، كبعض أعمال المنفلوطي.

٤ ـ ربط الأدب بقضايا المجتمع:

تكاد معظم أعمال مدرسة البيان تدور حول المجتمع وقضاياه، وإذا كان «أحمد أمين» يرى أن سرّ تخلف الأدب العربي، وضيق رقعته التي يتمدد فوقها؛ هو كونه أدبًا أرستقراطيًّا، وليس أدبًا شعبيًّا، فإن مدرسة البيان قد صبّت معظم اهتمامها

بمجموع الناس، خاصة الطبقة الشعبية، وفقًا للتصورات الإسلامية التي تربط بين أفراد المجتمع المسلم في وحدةٍ واحدة، مسئول بعضها عن بعض، ولعل العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تفاعلت معها مصر في النصف الأخير من القرن الماضي والنصف الأول من القرن الحاضر؛ قد ساعدت بصورة أو بأخرى، على أن تتّجه مدرسة البيان إلى التعامل مع الوجدان الشعبي، ومناغاة همومه وأشجانه، والعزف على الأوتار التي تقلقه وتقلق كلّ ضمير حساس، ومن هنا، كان كتّاب المدرسة البيانية أكثر الكتّاب- إن لم يكونوا أولهم- إلحاحًا على قضايا الفقر، والثراء الفاحش وغير المشروع، والاهتمام الممقوت بالوظائف الحكومية، والاتصال المريب والمزعج بين الحضارة الإسلامية والمدنية الغربية، والتخلخل الأخلاقي والسلوكي بين أفراد المجتمع، وقضية المرأة، والرعاية الصحية، والاجتماعية، إلى غير ذلك من القضايا التي تشغل المجتمع وتؤرقه.

لقد عالج كتّاب «مدرسة البيان» هذه القضايا، كلٌّ بأسلوبه الخاص، هادفين إلى إصلاح المجتمع، وبناءِ وطن قوي، يتمتع أفراده بالتعليم والثقافة والمعرفة، والصحة الجيدة والرعاية الشاملة، والرخاء والعدل والحرية.

وقد ألحّ الكتّاب- خاصة في مقالاتهم- على تناول هذه القضايا، لدرجة أنّ المرء يكادُ يرى بعضهم، وقد وقف معظم مقالاته على قضايا الفقراء مع الأغنياء، كما نجد لدى المنفلوطي في «النظرات»، كما أنشأ عددًا من القصص التي تتحدّث عن مأساة الفقراء وآلامهم ومعيشتهم الصعبة والمرهقة.

ويمكن- بشكل عام- أن يطالع القارئ هذه القضايا في كتب أعلام المدرسة البيانية، التي جمعت في مقالات، مثل النظرات للمنفلوطي، ووحي القلم للرافعي، والمختار للبشري، ووحي الرسالة، وفي ضوء الرسالة للزيات.

إنها حافلة بالقضايا التي شغلت المجتمع، وكانت تمثل مشكلاتٍ قائمةً شعر المجتمع بآثارها، وشاهدَ ظلالها، وضجّ بطلب الحلول لها.

ولعلّه من المفيد القول: بأن أثرَ هذا الاهتمام بقضايا المجتمع تمثّل في نقطتين:

الأولى: على الكتّاب أنفسهم، بأنْ جعلهم يقتربون من الشعب، ويخاطبون الناس بلغةٍ مفهومة ومترسّلة، وخالية من التكلّف والتعقيد إلى حدّ كبير.

الثانية: تكوين رأي عام، جعل من أهدافه الأساسية حلّ المشكلات الاجتماعية الملحّة، والتي عرضها الكتّاب، وتناولوها بالرأي والمناقشة، ممّا حدا بالسلطة أن تجعل من برامجها الأساسية التعرّض لهذه المشكلات، وطرح الحلول أو التصورات الممكنة للحل.

ويمكن القول: إنّ بعض هذه القضايا قد وجدَ طريقه للحلّ فعلًا، وبعضها الآخر إلى يومنا ما زال يبحث عن حلّ بحكم المضاعفات والمتغيرات التي طرأت على الوطن وأفراده. ولكن يبقى لمدرسة البيان- على كلّ حال- دورها الفعّال في الدخول إلى عالم الناس ككل، وطرح مشكلاتهم، ومناقشة قضاياهم، بروح الأدب (شعبيًّا) وليس (أرستقراطيًّا)، وأتاح له فرصة التمدّد والانتشار على مساحة شعبية لا يمكن الاستهانة بها مهما كانت الظروف.

٥- النشر والصحافة:

من المؤكد أن اتصال أعلام البيان بالصحافة ودور النشر، كان له أثرٌ كبير في ذيوع أدبهم وأفكارهم، مع تقدم الطباعة، فإن الكلمة المطبوعة بواسطة مدرسة البيان، كان لها أثرها الفعّال في الحياة الأدبية والثقافية بوجْه عام.

لقد أعطتهم الصحافة- بحكم اتصالهم بها، خاصة الصحف المشهورة مثل: المؤيد، والأهرام، والمقتطف، والهلال، والبلاغ، والسياسة الأسبوعية، وغيرها؛ فرصةً طيبة لمواصلة النشر، والاتصال بالقرّاء بصفة منتظمة وميسرة.

ولعلّ الصحافة في حدّ ذاتها تثير عواملَ المنافسة بين الأدباء أنفسهم، فيلجأون إلى التنافس والاستمرار في إمدادها بالمادة الأدبية، خاصة إذا كانت هنالك معركة أدبية، أو حوار أدبي مثير.

ويمكن القول: إنهم في هذا الجانب قد منحوا الصحافة قيمةً كبرى، قد لا تتوفر في أيامنا، هي اشتمال الصحافة على أدبٍ راق، ومنحتهم هي أيضًا ميْزة عظيمة، وهي الذيوع أو الانتشار الذي لا تحققه الكتب غالبًا.

على أنّ بعضهم قد أخذ زمام المبادرة في ميدان النشر، واستطاع أن يجعل من نفسه ناشرًا للأدب بجانب كونه منتجًا له. فقد كانت لجنة التأليف والتي أسهم فيها «الزيات» بجانب «أحمد أمين» وآخرين؛ فرصةً جيدة لنشر أعمال أدبية راقية باللغة العربية سواء في ذلك كتب التراث المحققة، أو الكتب المؤلفة حديثًا بأقلام أعضاء اللجنة أو غير أعضائها، وكانت هذه الفرصة مناسبة للإسهام الجيد في نشر الثقافة، شاركت فيه مدرسة البيان ببعض أعلامها.

بيد أنّ المبادرة الهامة في هذا المجال هي ما قام به «الزيات» من إنشاء مجلة «الرسالة» الأسبوعية، كمجلة للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، وقد استمرت الرسالة التي أنشئت في عام ١٩٣٣م[١] زهاء عشرين عامًا حتى توقّفت بعد أن

(١) في ضوء الرسالة، ط١، ص س.

أثقلتها الديون والضرائب، وكانت «الرسالة» ميدانًا فسيحًا وواسعًا لإثراء الحياة الأدبية بصفة عامة في كافة مجال الفنون الأدبية، وساهمت في تطوير الأداة الأدبية تطويرًا جديرًا بالانتساب إلى زمنها، وخرّجت على صفحاتها العديدَ من أدباء العربية، ليس في مصر وحدها، ولكن في كلّ مكان في أرض العرب والمسلمين الناطقين بالعربية أو الذين يجيدون النطقَ بها، وللمرء أن يدرك أثر «الرسالة»، وهي تطلّ كلّ أسبوع حاملة مقالًا أو أكثر لعلَم من أعلام مدرسة البيان، بأسلوبه وخصائصه وملامحه، إنه أثرٌ فعّال ولاشك، ظهر على يد تلاميذ هؤلاء الأعلام الذين اعتبرهم النقد امتدادًا لمدرسة البيان، فطوّروا الأسلوب والأداء، مع الحرص على الخصائص الفنية العامة للمدرسة.

وقد قام «الزيات» بإصدار مجلة «الرواية» متخصصة في نشر الإنتاج القصصي بأنواعه، ولعلها أول مجلة عربية متخصصة في القرن العشرين تُعنَى بهذا الجانب، وقد نشرت مجموعة من القصص والروايات المسلسلة، كان لها دورٌ في ترسيخ قواعد الفن القصصي ونشرها بصورة عامة، وكان الزيات نفسه يشارك في نشر بعض قصصه في المجلة، ولكنها للأسف توقفت بعد فترة قصيرة لنفس الأسباب التي توقفت من أجلها الرسالة فيما بعد.

وممّا يذكر أن «الرسالة» كانت لها مطبوعات تخرجها للجمهور، وقد طبعت العديد من الآثار الأدبية لكثير من الأدباء، وساهمت بذلك في تعريف الجمهور بالأدب والأدباء، ووسعت من قاعدة الثقافة بوجه عام. محققة شعبية الأدب التي تحدث عنها «أحمد أمين» فيما سبق.

وعمومًا يمكن القول: إن مدرسة البيان، فيما قامت به وقدمته للأدب وللجمهور سواء تمثل ذلك في التأريخ للأدب العربي، واطلاع الجمهور، والمتأدبين على النماذج الجيدة فيه، أو تأصيل الفنون الأدبية الوافدة وتطوير الفنون الموروثة، أو التعريب وثقل الآثار الأجنبية إلى لغتنا العربية، أو ربط الأدب بالمجتمع ونقله من «بهو الارستقراطية» إلى «ساحة الشعب»، أو المشاركة الفعالة في ميدان الصحافة والنشر؛ قد استطاعت أن تقدم جهدًا رائدًا يستحق التقدير والامتنان لجيل الرواد من مدرسة البيان ومَن شاركهم مِن المدارس الأخرى.

الباب الثاني

الموضوعات والفنون

الفصل الأول: الخصائص الموضوعية.

١ـ النثر الاجتماعي

٢ـ النثر الإسلامي

٣ـ النثر السياسي

٤ـ النثر الأدبي

الفصل الثاني: خصائص الفنون الأدبية

١ـ المقالة

٢ـ الرسالة

٣ـ المراثي

٤ـ القصة

٥ـ الترجمة

الفصل الأول: الموضـوعات

الخصائص الموضوعية

١ـ النثر الاجتماعي.

٢ـ النثر الإسلامي.

٣ـ النثر السياسي.

٤ـ النثر الأدبي.

الفصل الأول

الموضوعـات

توطئة:

تمثل موضوعات النثر وأجناسه الأدبية في مدرسة البيان في العصر الحديث تطورًا هامًّا على الناحية المعنوية والناحية الفنية.

فقد فتحت مدرسة البيان آفاقًا جديدة بتناولها لقضايا حيوية وذات ارتباط وثيق بالعصر والمجتمع. وقد احتشدت مدرسة البيان إزاءَ الهموم التي يعاني منها الناس، فتناولتها من خلال تيارات مختلفة، وألحّت عليها بصورة ملفتة للنظر، ممّا يجعل لها دورًا إصلاحيًّا بارزًا، وإنْ لم تُعلن عنه.

ثم إن مدرسة البيان استطاعت أن تجلوَ للناس قيم الإسلام وتصوراته كمنطلق للبعث الحضاري المأمول، وطريقًا وحيدًا وأوحدَ لمعالجة الهموم المختلفة.

كما أنها اهتمت بالنواحي السياسية، والأشخاص الذين ارتبطوا بالسياسة، وأبدت وجهة نظرها في هذا المجال بالنقد والتوجيه والتقويم.

وفضلًا عن ذلك، فإن القضايا الأدبية المختلفة كانت محورًا للكثير من الكتابات في مدرسة البيان، وكانت مجالًا لبلورة العديد من التطورات التي أسهمت في نهضة أدبية حقيقية.

أمّا ما حققته مدرسة البيان في صياغة الأجناس الأدبية، فشيء لا يُستهان به، إذ أرست دعائم فنّ المقالة، وجعلت منه فنًّا راقيًا وحيًّا ومؤثرًا. كذلك فقد أسهمت

في وضع الأصول المبكرة لفنّ القصة العربية بالمقاييس الحديثة، ويمكن اعتبار أحد الأعلام في مدرسة البيان- وهو «المنفلوطي»- الرائد الحقيقي لهذا الفن. ثمّ إن للأعلام من المراثي والرسائل والنقل عن اللغات الأجنبية دورًا يستحق التأمل والتقدير، خاصة إذا عرفنا تلك الظروف الصعبة التي عاشوا فيها، وكانوا أكبر منها على كل حال، بإصرارهم وثباتهم على القيم الفنية الراقية، من أجل إنشاء أدب حي ومبتكر وذي قيمة. وفيما يلي تناول لأهم الخصائص المعنوية أو الموضوعية وخصائص الأجناس الأدبية المختلفة.



أولًا: النثر الاجتماعي

النثر الاجتماعي عند المنفلوطي:

يبدو إلحاح المنفلوطي على الجانب الاجتماعي والأخلاقي كبيرًا، وقد جاء هذا الإلحاح نتيجةً لاهتمامات الناس في عصره. وتعدد الأمور التي تؤرقهم وتشغل تفكيرهم، وقد كان «المنفلوطي» وفيًّا لهذه الأمور وتلك الاهتمامات. فالفضيلةُ والرذيلة والغنى والفقر والمدنية الغربية والمروءة والشهامة والإحسان والوظيفة والنجاح والرسوب والعلاقات الزوجية؛ كلها قضايا كانت تشغل المجتمع آنئذ، وما زال بعضها يشغله حتى الآن، فأعطاها «المنفلوطي» كلّ اهتمامه، وراح يلتمس الفرصة كلّما عنَت له ليعالجها حتى في قصصه المترجَم.

وتبدو قضايا الأخلاق والفارق الطبقي بين الأغنياء والفقراء، تكاد تطغى على ما عداها، وتكاد هذه القضايا تتداخل بطريقة يصعب معها أحيانًا الفصل بينها، ولكن هذا يبين- من ناحية أخرى- أنّ المنفلوطي يطمح إلى أنْ يتحول المجتمع إلى مدينة فاضلة، تخلو من كلّ ما يكدّر صفوها وهناءها وسعادتها، سواءً كان مصدر هذا الكدر: الفقر أو الرذيلة أو الحسد أو الجهل أو القمار أو الانتحار أو الدموع. إنه يحلم بعالم جميل تسود فيه القيم الفاضلة والأخلاق الطيبة، والمثل الرفيعة.

وقد ربط «المنفلوطي» دائمًا بين السعادة والفضيلة من جهة، وبين الشقاء والرذيلة من جهة أخرى، إنه يؤكد في معظم مقالاته على كوْن السعادة ليست نتاجًا للغنى الوافر أو الثراء العظيم، وليست قرينًا للجاه والمنصب، بل هي نتاج للفضيلة، والنفس الفاضلة، والقلب الشريف، يقول «المنفلوطي»:

«ومن أراد أن يطلب السعادة فليطلبها بين جوانب النفس الفاضلة، وإلّا فهو أشقى العالمين، وإنْ أحرز ذخائر الأرض، وخزائن السماء»[1].

ويتحدّث «المنفلوطي» عن مفهوم السعادة بصيغة أخرى، قائلًا:

«وحسبك من السعادة في الدنيا ضمير نقي، ونفس هادئة، وقلب شريف، وأن تعمل بيدك، فترى بعينيك ثمرات أعمالك تنمو بين يديك، وتترعرع فتغتبط بمرآها اغتباط الزارع بمنظر الخضرة والنماء في الأرض التي فلحها بيده، وتعهّدها بنفسه، وسقاها من عرق جبينه»[2].

وانطلاقًا من هذه الرؤية الأخلاقية- إن صح التعبير- يدلفُ «المنفلوطي» إلى معالجة قضية التفاعل بين الحضارة الإسلامية والمدنية الغربية، ويرى- على وجْه العموم- أن ما نقل إلينا من المدنية الغربية ضارٌّ وغير مفيد على الإطلاق، بل يرى في المدنية الغربية سببًا رئيسيًّا من أسباب البلاء والشقاء الذي يعيشه الشرق عامة، ومصر خاصة. ويكفي أن يراها مهوًى سحيقًا إذا اقترب منها المصري خطوةً واحدة، لأنه- أي المصري- لا يستطيع التعاملَ معها بما يحقّق الاستفادة والنفع:

«إن خطوة واحدة يخطوها المصري إلى الغرب تدني إليه أجله، وتدنيه من مهوًى سحيقٍ يقبر فيه قبرًا لا حياة له من بعده إلى يوم يبعثون.

لا يستطيع المصري، وهو ذلك الضعيف المستسلم، أن يكون من المدنية الغربية، إن داناها، كالغربال من دقيق الخبز، يمسك خشاره ويفلت لبابه، أو الروق من الخمر يحتفظ بعقاره، ويستهين برحيقه، فخيرٌ له أن يتجنبها جهده، وأن يفرّ منها فرار السليم من الأجرب»[3].

---

(١) النظرات، ج ١، ص ١٥٤.

(٢) النظرات، ج٣، ص ٢٥.

(٣) النظرات، ج١، ص ١٣٣.

ويعتمد موقف «المنفلوطي» من المدنية الغربية على الواقع المرثي من العادات والتقاليد، أكثرَ منه رؤية متكاملة للصراع بين حضارة مهزومة ومدنية منتصرة، فقد حاول جاهدًا أن يفرّق بين الضارّ والمفيد في المدنية الغربية، ولكنه ركّز على السلبيات التي تبدّت في مظاهر الناس وسلوكياتهم، مكررًا المطالبة بالعودة إلى ذاتنا والتعرّف على تاريخنا قبل أن نقيمَ أي نوع من العلاقات مع الغرب تاريخيًّا أو فكريًّا[١].

ويبدو «المنفلوطي»- وهو يتناول قضية الأغنياء والفقراء- وكأنّه يقود حملة إعلامية صاخبة من أجل ترقيق قلوب الأغنياء ليحسنوا إلى الفقراء، ومن أجل سيادة التكافل والتضامن بين الفريقين، ويغتنم كلّ فرصة مناسبة ليواصل حملته الإعلامية الصاخبة المليئة بالمشاعر الدفاقة والإسراف العاطفي.

ويذهب في حملته إلى مدًى بعيدٍ حين يضع إطعام الفم سابقًا على التعليم والعلاج، لأنّ الفقير الجائع ليس لديه استعداد للتعامل مع أي شيء خارج إطار الجوع والشبع، وقد صوّر على لسان أحد الفقراء أحاسيسه ومواقفه إزاءَ عدد من القضايا، وينتهي إلى أنّ تجاوز الفقر هو شفاءٌ لكلّ العلل التي يعاني منها الفقراء[٢].

ونتيجة لإلحاح المنفلوطي على قضية الفقر والغنى ووقوفه إلى جانب الفقراء وحملته على الأغنياء؛ وقع بعض الباحثين في شرك إخضاع أدب المنفلوطي للتفسير السياسي، فقيل عنه إنه «كاتب اشتراكي»، وأن أدبه يعبر عن «الاشتراكية»[٣]، وهذا

---

(١) السابق، ص ١٣٥.

(٢) النظرات، ج ٢، ص ٢١ وما بعدها.

(٣) انظر مثلًا: عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي بالقاهرة، سنة ١٩٧٦م ص ١٩٦- ٢٠٩.

التفسير السياسي بعيدٌ عن الصواب؛ لأنه يحمّل الأمور فوق ما تحتمل، ويكفي أن «المنفلوطي» لم يذكر كلمة الاشتراكية أو مشتقاتها بالمعنى السياسي أو الفلسفي أو المذهبي، ولم يشرْ إليها من قريب أو بعيد. والذي يمكن قبوله في هذا المجال هو انطلاق المنفلوطي من مفهوم بسيط وواضح يرتكزُ على التصور الإسلامي في معالجة قضية الفقر والفقراء، ويستطيع القارئ أن يطّلع في ثنايا ما كتبه «المنفلوطي» على نصوص صريحة وواضحة تؤكد هذا المفهوم الإسلامي[١].

إن المنفلوطي في نثره الاجتماعي ينقل القارئ إلى عالم الواقع المليء بالقضايا الحيوية المتنوعة التي عالجها معالجةً جادة وجيدة في مجموعها، سواء كانت مشكلات تخصّ المجتمع ككل، أو الأفراد وحدهم، ولكنّه على كل حال، قد خطا خطوة واسعة وفسيحة تتجاوز المشكلات الذاتية إلى المشكلات العامة، ولا يقلّل مِن أثرها ما يراه القارئ أحيانًا من مبالغات أو إسراف عاطفي أو شطحات تدفع به إلى الخروج عن طبيعة المجتمع وخصائصه.

لقد جعل المنفلوطي الأدبَ للحياة. وماذا تكون الحياة إنْ لم تكن في القيم والعادات والتقاليد، والصراع بين الخير والشر، والفضيلة والرذيلة، والفقر والغنى، والانضباط والانفلات، والفطرة والافتعال، والرجل والمرأة ؟ إنها حياة.. وأي حياة!!

النثر الاجتماعي لدى الرافعي:

لعلّها سمة عامة في نثر «الرافعي»، وهي تناوله للقضايا المختلفة ـ ومنها قضايا المجتمع ـ بنظرة تأملية تتجاوز الأحداث ووقائعها إلى مغزاها ومدلولها وتأثيرها..

---

(١) انظر مثلًا: النظرات، ج ٣ ص ٢٢.

ولعلّ هذا أيضًا، ما جعل «الرافعي» لا يلحّ على قضايا بعينها. وأحداث محددة بقدر ما يلحّ على مضمون قيم معينة ودلالات مخصوصة.

لقد كان يرى الحدث أو القضية، فلا يتوقف عند سرده وتفاصيله كما يفعل بقية أعلام مدرسة البيان، ولكنه كان يقدح زناد فكره، ويغوص إلى أعماق الأمور، فيتناولها ويفلسفها، ويعلّق عليها، ويربطها بحلقة متينة من القيم أو الأخلاق.

ثمّ إن تناول «الرافعي» للقضايا الاجتماعية كان يدور في دائرة تصوره الإسلامي للمجتمع وقيمة وعاداته وتقاليده.. ومن ثم، فقد كان حريصًا على أن يبرز هذا التطور بوضوح وحسم في كل قضية يتناولها أو يعالجها.

ويمكن القول: إن أهم القضايا الاجتماعية التي تناولها نثره الاجتماعي دارت حول الغنى والفقر، والزواج، والطفولة، وشئون المرأة والحجاب، والصراع بين الحضارة الإسلامية والمدنية الغربية في مرحلة النهضة الحديثة، والصراع الإنساني والتكالب على الحياة.

والغنى والفقر قضية لها مدلولها الهام في مصر في عصر الرافعي، وربما في عصرنا أيضًا، ولكنها في أيامه كانت الشغل الشاغل لكثير من الكتّاب عامة، ولأعلام مدرسة البيان خاصة، فالتفاوت الطبقي الرهيب، وانتشار ثالوث الفقر والمرض والجهل. جعل من قضية الغنى والفقر، مسألة حيوية بالنسبة للكتّاب.. وقد تناولها الرافعي من زاوية التأمل الذي يرى في «الفقر» وصمةً على جبين الإنسانية عامة، والأغنياء الشَّرهين خاصة، وقد نجح «الرافعي»- خاصة عندما يستخدم أسلوب الحكاية- في إدانة هؤلاء الأغنياء الذين يسخرون الدنيا- ومنها الفقراء- لخدمتهم والحدْب عليهم والوقوف إلى جانبهم حتى ولو كانوا على خطأ وضلالة. ومن

أنضج الأمثلة على ذلك في نثر الرافعي مقالته القصصية.. «الطفولتان» التي تدور حول الطفل «عصمت» ابن أحد الأغنياء، و«جعلص» الولد الفقير، وإن كان الحوار الذي أجراه الرافعي بين الطفلين يفوق مستواهما العقلي، ويحسن بنا إثبات بعض الحوار، الذي تأتي أهميته في مضمونه، مع ملاحظة ما فيه من تورية وتصوير طريف:

قال جعلص: ما اسمك؟

قال (أي عصمت): أنا ابن المدير..!

قال جعلص: لا تبكِ يا ابن المدير تعلّم أن تكون جلْدًا، فإن الضرب ليس بذل ولا عار، ولكن الدموع هي التي تجعله ذلًا وعارًا: إن الدموع لتجعل الرجل أنثى. نحن يا ابن المدير نعيش طول حياتنا إمّا في ضرب من الفقر أو ضرب من الناس، هذا من هذا، ولكنك غني يا ابن المدير، فأنت كالرغيف (الفينو) ضخم منتفخ، ولكنه ينكسر بلمسة، وحشوُه مثل القطن..»[١].

ويبدو أن «الرافعي» في فلسفته للأمور، كان يريد أن يذكر الطرف الظالم بأنه ناقص ويحتاج إلى الكمال الذي يتوفر عند الطرف المظلوم بالضرورة. وهذا ما جعله يعقد لواء البطولة للفقراء: «وأنتم أيها الفقراء، حسبكم البطولة، فليس غني بطل الحرب في المال والنعيم، ولكنْ بالجراح والمشقات في جسمه وتاريخه[٢]، بل إنه

(١) وحي القلم،ج ١ ص ٧٦-٧٧.

(٢) السابق، ص ٧٧، وقد خصص الرافعي معظم «كتاب المساكين» ليتحدث عن محنة الناس في مصر، وما أصابهم من جوع وقحط وغلاء بعد الحرب العالمية الأولى.

يرفع الفقر إلى درجةِ السّمو حين يتحدّث عن فقر الرسول الأعظم ﷺ[1]. وهو في تناوله للقضايا المتعلقة بالغنى والفقر، مثل البخل والتشرد والبؤس والانتحار. لا يشذّ عن منهجه كثيرًا الذي يعتني بناحية التأمل في جوانب النقص وللكمال لدى كافة الأطراف، مع إدانته الصريحة والواضحة للخروج عن القواعد التي أرساها الإسلام في هذا المجال»[2].

وقد اهْتم «الرافعي»- بصفة خاصة- بموضوع «الزواج» وأفرد له عددًا من الصفحات تناول فيه مشكلات الزواج والمهر، وعالج عزوف الشباب عن الزواج وأسبابه المختلفة على ضوء الواقع الجديد، الذي أصبحت فيه المرأة متعلمة وعاملة وتخرج إلى ميدان العمل مثل الرجال، وقد تناول هذه القضايا على هيئة حوار يعرض لوجهات النظر المختلفة[3].

وقد حظيتِ الطفولةُ والمرأة بنصيبٍ وافر في نثر «الرافعي» الاجتماعي، وله في الطفولة نثرٌ عذب رقيق؛ حيث يرى فيها كمال الإنسانية وبراءتها[4]، أمّا المرأة فقد شغلته بقضاياها التي سادت المجتمع آنئذ. خاصة مسألة الحجاب، وقد كان الرافعي حريصًا على تناول المسألة بمنطق يُعنَى بالمرأة قبل أن يعنَى بالرجال، وقد نجح منطقُه نجاحًا ملحوظًا ، خاصة عندما يقول مثلًا:

---

(١) وحي القلم، ٢ ص ٤٦-٥٨.

(٢) انظر مثلًا: وحي القلم، ج ١، مقالة «حديث قطين» ص ٥١، «أحلام في الشارع»، ص ٧٨، «أحلام في قصر» ص ٨٥، «عربة اللقطاء» ص ٣٠٦، ووحي القلم، ج ٢، مقالات «الانتحار»، ص ٨٧ - ١٤٠.

(٣) انظر مثلًا: وحي القلم، ج١، مقالات الطائشة، ص ١٦١، س. أ. ع، ص ٢٠٠، وأرملة الحكومة، ص ٢١٤.

(٤) انظر مثلًا: وحي القلم، ج١، «اجتلاء العيد»، ص ٢٩.

«وما هو الحجاب إلّا حفظ روحانية المرأة للمرأة، وإغلاء سعرها في الاجتماع وصوْنها من التبذل الممقوت، لضبطها في حدود كحدود الربح من هذا القانون الصارم قانون العرض والطلب، والارتفاع بها أن تكون سلعة بائرةً ينادى عليها في مدارج الطرق والأسواق: العيون الكحيلة، الخدود الورية، الشفاة الياقوتية، الثغور اللؤلؤية، الأعطاف المرتجّة، النهودال.. أو ليس فتياتنا قد انتهين من الكساد بعد نبذ الحجاب إلى هذه الغاية، وأصبحن إنْ لم ينادين على أنفسهن بمثل هذا فإنهنّ لا يظهرون في الطرق إلا لتنادي أجسامهن بمثل هذا»(١).

وقد وقف الرافعي وقفةً عنيفة ضدّ مَن يحاولون تبرير الاختلاط في الجامعة، بعد أن أيّد بقوة ما قام به الطلاب في مارس عام ١٩٣٧ لإدخال التعليم الديني في الجامعة المصرية والفصل بين الشبّان والفتيات، ويلاحظ أن أسلوبه في تأييد الطلاب انطلق سهلًا وسلسًا، وواضحًا دون تعمّل أو تكلف(٢).

وهذه الوقفة من «الرافعي» مظهرٌ من مظاهر الاحتجاج ضد غزو المدنية الغربية، بأخلاقها وعاداتها وتقاليدها وسلوكياتها، وهي وقفة تتسق مع الموقف العام الذي وقفته مدرسة البيان في الصراع بين الحضارة الإسلامية والمدنية الغربية في العصر الحديث. فقد كانت مدرسة البيان تحرص كلّ الحرص على خصائص ومقومات الشخصية الإسلامية في مصر، دون أن تتنكر لمعطيات هذه المدنية في جانبها المادي الخاص بالعلم وما يسمى في هذه الأيام «بالتكنولوجيا»، وقد أشار إلى ذلك الرافعي في بعض مقالاته بوضوح(٣).

---

(١) انظر مثلًا: وحي القلم، ج ١ ، ص ١٩٥ .

(٢) وحي القلم، ج ٣ ص ١٥٨ وما بعدها، وانظر أيضًا: المقالة التالية «شيطان وشيطانة»، ص ١٦٣ .

(٣) السابق، ص ٣٢ وما بعدها.

وقد سجّل الرافعي تطبيقًا لهذه الوقفة فيما رواه في موضوع «الربيطة» عن أولئك الذين تأثروا بالحياة الأوروبية وتشبعوا بها، وأداروا ظهورهم لمجتمعهم المسلم وقيمه، فيخاطبهم قائلًا:

«... ألا ليتكم جئتم للبلاد من أوروبا بمحاريث، بدلًا من هذه المواريث، وجئتم بالسماد بدلًا من هذا الوساد (كناية عن الزوجة الأجنبية)، وبالبهائم للسواني (السواقي) لا بالحلائل والغواني، وببضائع الحوانيت لا ببضائع أنطوانيت...»(١).

وقد تناول الرافعي ظاهرة الصراع الإنساني والتكالب على الحياة- جشعًا وطمعًا- بالتأمل الذهني الذي يرى في الحيوان أعقلَ وأشرف من الإنسان، حيث أراح نفسه واكتفى بأن يأكل ويشرب دون صراع، ثم يسلم أمره أخيرًا لله دون أسًى على ما كان أو ما سيكون(٢).

ومهما يكن، فقد كان الرافعي في نثره الاجتماعي مرتكزًا على تصور إسلامي صريح، ومعبرًا بمنهج تأملي وذهني، ويرقى إلى أبعاد قد تخْفَى عن الكثيرين، ومستعينًا بعناصر الحكاية والطرفة، والسخرية، والتهكم، ليحقق مقصده في التعبير والتأثير.

النثر الاجتماعي عند الزيات:

ويمثل النثر الاجتماعي لدى «الزيات» ثقلًا خاصًّا بين نتاجه الأدبي؛ فقد كان أكثر أعلام مدرسة البيان تناولًا لقضايا المجتمع وهمومه، خاصة وأنه عايش هذه الهموم منذ ميلاده في القرية، وكان يحيط بها القهر من كلّ جانب متمثلا في: الفقر

---

(١) السحاب الأحمر، ص ٦٦.

(٢) وحي القلم، ج١ ص ٥٩ وما بعدها.

والجهل والمرض، والاستبداد والإقطاع والمذلّة.. ثمّ رأى المدنية التي حقق فيها أحلامه وطموحاته تعجّ بذلك الصراع الحضاري بين العادات والتقاليد والقيم والأخلاق التي ورثها الشعب بحكم العقيدة والبيئة، وبين ما تريد المدنية الغربية فرضه على البلاد بطريقة مباشرة تارة، وغير مباشرة تارة أخرى.

وقد تميّز هذا النثر بالموضوعات الهامة ذات القيمة الاجتماعية والتاريخية. يكاد القارئ حين يراجع مجلدات «وحي الرسالة» مثلًا، يجد «الزيات» يتناول قضايا ما زالت قائمة بقوة واهتمام واقتدار، متفوقًا على المعاصرين في تناولها.

إنّ المرء لا يستطيع أن يقول إنّ «الزيات» قد انحدر بالقضايا التي تناولها، أو آثر بعض الموضوعات التافهة بقصد التسلية وإزجاء الفراغ.. ولكنه فضل أن يمارس دور الكاتب الفعال في تنوير الأذهان، وتنبيه العقول، والحضّ على التغيير من أجل بناء المجتمع القوي المتماسك الذي يستعيد أمجاده ويبني حضارته الجديدة على أسس من الأصالة والتفوق والانطلاق.

في مقال له بعنوان «يا أذن الحي، اسمعي» يقول في تصوير بليغ:

«أوشكت صفحات الرسالة أن تحترق لطول ما أنّ عليها الفقر وزفرَ فيها الشقاء، وأغنياؤها- أحياهم الله- لايسمعون؛ لأنّ آذانهم مبطّنة بالذهب الأصم. ولا يشعرون لأنّ قلوبهم مغلفة بالورق المالي الصفيق، وبال الخليّ أطول من ليل الشجي. وسمع الناعم أثقل من همّ الشقي، ودنيا اللّذة أشغل بمباهجها وملاهيها عن دنيا الألم!»[1] ويستمر على هذا المنوال في تناول القضايا التي تؤرق المجتمع وتقض مضجعه.

(١) وحي الرسالة، ج ٢ ص ١٤.

وقد شغلت هموم الريف حيزًا كبيرًا في مقالات الزيات وقصصه، وأحاديثه، وتكاد تمثّل الجزء الأعظم في كتاباته.

بيدَ أنه انشغل- كمعظم أبناء المدرسة البيانية الحديثة- بقضية المرأة حيث كانت محور الصراع بين الحضارة الإسلامية بقيمها وعاداتها وتقاليدها وأخلاقها وبين المدنية الغربية الغازية، ولذا فإنه توقف كثيرًا عند المرأة وتحررها، وناقش دعاوى البعض الخاصة بإطلاق الضوابط، ولم يلبث في كلّ مناسبة متاحة أن يخاطب المرأة بلغة الاعتدال والإصلاح، والتنبيه إلى مخاطر الانزلاق وراء التقليد الأعمى، مع دعوته المستمرة إلى العمل الجادّ والخلق المستقيم والقيم الفاضلة حتى لا يهلك المجتمع بالفوضى والانحلال، ويذهب في مخاطبته للمرأة إلى التعامل من ناحية الجانب الذي تحرص عليه ليكون تأثيره أبلغ.. ومن ذلك قوله:

«أرى يا آنسة أنّ المرأة تسيء إلى نفسها بهذا التبذّل، حتى من الجهة النّسوية، فإنها متى فقدت سحرَ المحجوب وجاذبية المجهول، أصبحت كسائر الإناث من سائر الحيوان»[1].

ويمكن القول- بوجه عام- أنّ الزيات ركّز على كثير من قضايا المجتمع بحكم كتابته أسبوعيًّا افتتاحية الرسالة، فقد تناول الفقر والأميّة والمرض. وتحدث عن مآسي الإقطاع والأغنياء البخلاء، ودعا إلى عدم التطلع إلى الوظيفة الحكومية، وحمل على الروتين الحكومي، وصغار الموظفين الذين يعطلون حركة المجتمع، وتناول الظواهر الناتجة عن الصراع الحضاري مثل قضية القبعة والطربوش، ودعا إلى تطوير الجوهر قبل تطوير المظهر، ثمّ أنه حمل فوق نقد لاذع وتصوير بارع

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٠.

على مخلفات الحرب الثانية من أثرياء الحرب الذين لا يملكون مقومات الأخلاق والرجولة والوطنية. وكان بعد ذلك كله ساخطًا على الواقع المتهرّئ، ودعا إلى الثورة في أسلوب رمزي شفاف. ولعلّ النص التالي يوضح هذا، يقول: «هبي يا رياح الخريف هبي!.. هبي واهْدمي هذه الأوكار القباح التي اتخذت أشكال القصور، وانتحلت أسماء الأندية فباضَ فيها النشر باسم السياسة، وفرّخ فيها الفجر باسم الرياضة، وأوتْ إليها أبابيلٌ من البوم التي تعلن الخراب، والخفافيش التي تمجّ الظلام، والغربان التي تذيع الفرقة. فلا نرى فيها ولا نسمع منها إلا خمرًا تعربد، وقمارًا يصطرع، وترفًا وسرفًا يدمر!»[1].

النثر الاجتماعي عند البشري:

لا يتجاوز القارئ كثيرًا إذا وصف الشيخ «عبد العزيز البشري» بأنه «كاتب اجتماعي» فقد غلبت الناحية الاجتماعية على اهتماماته، ولعل ذلك يرجع إلى شدة ارتباطه بالناس والتعرف على ما يشغلهم، من خلال مهنة القضاء التي أفنى فيها بعض عمره، وبحكم روحه الاجتماعية التي تأنس بالآخرين وتهوى إليهم.. ولعله هذا كان يجيد في كتابته فنّ السخرية والتهكم والنكتة.. وهو من الأمور التي لا يجيدها إلا المندمجون في المجتمع والغارقون في همومه.

وقد تناول «البشري» في كتاباته معظم القضايا التي شغلت أعلام مدرسة البيان في زمنه، فكتب عن الفقر والفقراء، وأصحاب المهن المتواضعة وذوي الحظوظ السيئة من أمثال الشحاذين وماسحي الأحذية، والمشتردين وبائعي اليانصيب، والشباب المنحرف ومحدثي النعمة. كما تناول قضايا شغلت الناس في زمنه وأخذت

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٤٤.

من اهتمامهم جانبًا كبيرًا مثل المخترعات الحديثة، وسفر بعض المصريين إلى الخارج، وقضية المرأة والرجل، ومشكلة الزي والمفاضلة بين الجبة والبدلة... الخ.

ويمكن القول إن تناول البشري لهذه القضايا، كان ردَّ فعل طبيعيٍّ لما يجرى من أحداث في الواقع الاجتماعي فرضت نفسها على الكتّاب المعنيّين بتطوير الوطن وتقدمه وتجنيبه ألوان العناء والمشقات المحتملة. فضلًا عن كوْن هذه الأحداث تكون مادة خصبة وجيدة للكاتب الذي يطالع القرّاء بصفة منتظمة بمقالاته وموضوعاته المختلفة، والخاصية المميزة لتناول هذه القضايا تتمثل في رغبة الكاتب إبرازها وشرح أبعادها بطريقة موضوعية تحمل القراء ومَن يعنيهم الأمر على مشاركته في مشاعره وأفكاره، والانتقال بحركة ملموسة نحو إصلاح الفاسد، وتعميم الصالح، والسير قُدمًا نحو معالجة الأمراض الاجتماعية السائدة أو الشائعة.

ولعلّ كتابته المتكررة عن «الشحاذين» وحكاياتهم من أفضل النماذج التي صاغها تعبيرًا عن تلك المشكلة الاجتماعية التي ما تزال تلقي بظلالها على المجتمع حتى اليوم. وقد استخدم البشري إمكاناته الفنية خاصة في السخرية في تصوير هذه الطائفة ورسم ملامحها، ونقلها إلى واقع حي يتحرك على الورق يشد القارئ شدًّا.. يقول في مقدمة مقالة بعنوان «الشحاذون».

«لا أعرف أن الدنيا تجمع طائفة من الناس أشد أَثَرةً، ولا أورم أنوفًا، ولا أعظم غرورًا، ولا أبلغ تتايهًا، على صرف الأيام من سادتنا الشّحاذين المصريّين! وأقول سادتنا الشّحاذين لا على حكم التأدب ولا على جهة التحكم، كما يتبادر إلى ذهنك

بادي الرأي! بل لأنه الحقّ الذي لا شكّ فيه. فهم سادتنا حقًّا، ونحن مواليهم حقًّا، فإنْ كان ما زال يختلج في نفسك الرّيب، فاسمع هذه القصة»(١).

ويستمر البشري في سرد القصة وحوادثها، ويتبعها بقصص وطرائف أخرى تؤكّد ما ذهب إليه في مقدمته مقالته.

ومن الخواص المميزة لكتابات البشري الاجتماعية اختياره لموضوعات دقيقة، قد يمرّ عليها كثيرٌ من الكتّاب مرورًا عابرًا، فيتوقف عندها هو ويفيض، ويستخدم قدراته الفنية، خاصة التشويق في تلوين كتابته بما يبثّه من صور ونوادر.. ولعل أبرز الأمثلة على هذه الخاصية ما كتبه عن أبطال الكلام وأبطال الحديث، كما يسميهم هو، وهُم أولئك الذين يفرضون أنفسهم على الناس فرضًا بكلّ الوسائل بهدف استعراض بطولاتهم الخرافيّة وأمجادهم المزعومة في فنون الحياة المختلفة في الطعام والشراب والحب والمرأة، والملابس والمتاجر، والموسيقى والصيد.. الخ، ويقسمهم «البشري» إلى أنواع كما يعترض القارئ بأسلوب الالتفات، ويستخدم فعل الأمر لتشويق القارئ أكثر وأكثر لمتابعة حديثه، فيقول مثلًا بطريقة ساخرة تشبه «الكاريكاتير»:

«خضْ فيما شئت من المعاني، واعْرض لما تريد أنْ تعرض له من الحديث في القديم والجديد، والطريف والتليد، وما روى القصاص من غرائب الأخبار، وما يزعم الرحالون من عجائب البحار؛ فإنّ (البطل) لمعجلك عن إتمام حديثك بما وقع له هو بذاته في هذا الشأن، مما قد يشيب لهوْله الولدان. وممّا لم يكن يصدق

(١) المختار، ج ٢، دار المعارف بمصر، ط ٤ سنة ١٩٧٠م، ص ١٧١.

أن مثله مما يقع في الزمان، فلا شيء في مفاخر الدنيا أخطأ سبله، ولا شيء أعجب الأرض والسماء إلّا وقع له!»[١].

ويميز كتابات «البشري» في هذا المجال أنها تتعرض لنتائج الظواهر الاجتماعية غالبًا، ونادرًا ما يتعرض لجذور المشكلات الاجتماعية، فضلًا عن الاحتشاد لها كما فعل بقية الأعلام في مدرسة البيان، ولعلّ هذا يرجع إلى طبيعته الفنية التي تهتمّ بالتصوير من خلال التركيز على أبرز الملامح الموجودة بالفعل، ونقلها بصورة جيدة، دون الاهتمام بالذات التي تحمل هذه الملامح أو السرّ في وجودها. ومن ثمّ، فإن غالب موضوعاته تبدو هامشية المعالجة بالمقارنة مع الكتابات التي تركها أعلام البيان في هذا الميدان، ويستطيع القارئ أنْ يلاحظ ذلك في أكثرَ من موضوع، خاصة إذا قرأ موضوعات: التطفيل والمتطفلون. ابن العم، ظرف، إقناع معدة[٢].

ويترتب على هذه الخاصية خاصية أخرى، وهي حضور شخصية الكاتب وبروز فنّه في المعالجة، وهي تحسب للكاتب على كلّ حال، فالقارئ لا يستطيع أن يغفل- ولو للحظة- أنّ «عبد العزيز البشري» موجود بذاته في كلّ كلمة يقولها، وأنه يخاطب القارئ وجهًا لوجه، وكأن قسماته تظهر أمام عيني القارئ بكل ما تعبّر عنه من ملامح انفعالية، وعادة تتحقق هذه الخاصية في مطالع المقالات التي يدبّجها، يقول في مطلع مقالة بعنوان «رزق!»:

«وكان ﷺ يمزح ولا يقول إلّا حقًّا، وسأفرح أيضًا ولا أقول- إن شاء الله- إلّا حقًّا، وكيف أتفرج من همي بمثل هذا؟ ولا أحسب القراء إلّا أطلب مني لمثل هذا الفرج!»[٣].

---

(١) المختار، ج٢، دار المعارف بمصر، ط٤ سنة ١٩٧٠م، ص ٢٣٩.

(٢) انظر على التوالي: المختار، ج ٢، ص ١٤١، ١٧٥، ١٧٨، ١٩٩.

(٣) المختار، ج٢، ص ٢١٤.

ويغلب طابع الاعتدال في تناول القضايا المختلفة لدى «البشري»، حتى في قضية المرأة يبدو الرجل مثالًا للمسلم الذي يحافظ على كيان المرأة من الابتذال والانحلال، ولكنه لا يتنكّر لما يأمر به الدين من تعليم وتثقيف وتهذيب[1]. وهو على كلٍّ لا يجاري أولئك الذين جعلوا من المرأة دُمية يتحكمون فيها بالجهل وسوء التربية، أو أولئك الذين جعلوا منها مسخًا يبتذلونه في النوادي والمراقص.

ويبقى القول إنّ «البشري» كان يحمل خصائص المدرسة البيانية في صورتها العامة عند معالجة القضايا الاجتماعية، وإن كانت خصائصه الذاتية تعبّر عن نفسها بوضوحٍ في كلّ موضوع، خاصة في طريقة المعالجة.

خصائص عامة للنثر الاجتماعي:

يستطيع القارئ- الآن- أن يرى إلى أيّ حدّ شغلت قضايا المجتمع وهمومه أفكارَ أعلام مدرسة البيان، وإلى أيّ حدّ استغرقت اهتماماتهم وكتاباتهم.. ويمكن القول في إيجاز أنّ خصائص النثر الاجتماعي تتلخّص في النقاط الآتية:

١ـ معالجة القضايا الهامة والأكثر التصاقًا بالناس مثل قضايا الفقر والغنى، أو التفاوت الطبقي والجهل، والمرض، باعتبارها أخطارًا تهدّد المجتمع، والإلحاح عليها في كلّ مناسبة ممكنة.

٢ـ تناول القضايا الأخلاقية التي تحدث في المجتمع باعتبارها أمراضًا ينبغي معالجتها، وتطهير المجتمع من شرورها.

٣ـ الاهتمام بقضية المرأة في مختلف جوانبها، والوقوف باعتدال في جانب تعليمها وترقيتها، ولكنْ دون سقوطها في حمأة الفوضى والتحرر والانحلال.

---

(١) في المرآة، ط١، دار الكتب المصرية بالقاهرة، سنة ١٣٤٥هـ = ١٩٢٧م، ص ١٢٣ ومابعدها.

٤ـ معالجة قضايا وهموم الفلاحين، وأهمّها تعرضهم للظلم الاجتماعي، والوقوف في أسر الإقطاع والتخلف.

٥ـ التركيز على مسألة الصراع الحضاري بين القيم الإسلامية والمدنية الغربية بعاداتها وتقاليدها الغريبة عن المجتمع وقيمه وتقاليده.

٦ـ طرح الحلول الاجتماعية من خلال تصور إسلامي، يؤمن بضرورة التكافل الاجتماعي، وإقامة المجتمع المتحضر والمستنير والقوي.

٧ـ استخدام العناصر المؤثرة في القرّاء، والتي تحقق نوعًا من التعاطف مع الموضوعات المعالجة، مثل الاستعانة بالقصص والحكايات والطرائف والسخرية والتهكم، وقد يجنح بعض الأعلام إلى المبالغة والإسراف العاطفي لنفس الغاية.

٨ـ يلاحظ أن تناول القضايا الاجتماعية في النثر الاجتماعي يتسم بالتدفق في شرح الأفكار وعرضها بوضوح، مع تفاوت بين المعالجة المباشرة للظاهرة، والتأمل فيما وراء الظاهرة وآثارها.



ثانياً: النثر الإسلامي

النثر الإسلامي عند المنفلوطي:

يحتلّ الجانب الإسلامي في نثر «المنفلوطي» مساحةً لا بأس بها، وفضلًا عن الروح الإسلامية التي تسود كتابته بصفة عامة حتى في مترجماته، فإنه قد تحدّث عن الإسلام وقضاياه من خلال موضوعات هامة في كتابه النظرات بأجزائه الثلاثة، فقد تحدّث عن الهجرة النبوية الشريفة، والإسلام والمسيحية، والإسلام ورفضه للهمجية، والدعوة، ودافع الإسلام، والمؤتمر الإسلامي عام ١٩٠٨م. ومن خلال هذه الموضوعات تبرز رؤية «المنفلوطي» وطريقة معالجته لقضايا الأعلام.

إنه يربطُ الواقع المعاصر بقضايا الإسلام، ويعالج القضايا المعاصرة من خلال رؤية إسلامية صافية، بل إنه يمدّ بصره إلى آفاق جديدة، ربما يتميز بها المنفلوطي عن غيره من معاصريه.

ويلاحظ أن «للمنفلوطي» بعض التصورات المتميزة حول بعض القضايا الإسلامية، ففي مقاله عن الهجرة، يتحدث عن فكرة جديدة للإعجاز الذي ينبغي الاهتمام به وتقديمه للناس، وهو الإعجاز الذي يتمثل في صفات الرسول e حيث أن هذه الصفات التي يتميز بها أخلاقيًّا ونفسيًّا، هي التي تعطي الأنموذج الأرقى للإعجاز، فهي التي بهرت العرب أكثر من معجزاته الأخرى:

«إنّ ما كان يبهر العرب من معجزات علمه وحلمه، وصبره واحتماله، وتواضعه وإيثاره، وصدقه وإخلاصه، أكثر ممّا كان يبهرهم من معجزات تسبيح الحصى وانشقاق القمر ومشي الشجر ولين الحجر، وذلك لأنه ما كان يريهم في الأول ما كان يريهم في الأخرى من الشبه بينها وبين عرافة العرافين وكهانة الكهنة، وسحر

السحرة، فلولا صفاته النفسية وغرائزه، وكمالاته؛ ما نهضت له الخوارق بكلّ ما يريده، ولا تركت له المعجزات في نفوس العرب ذلك الأثر الذي تركته، ذلك هو معنى قوله تعالى:«ولو كنت فظًّا غليظَ القلب لانفضُّوا من حولك...»[(١)].

ومن تصوره الناضج للهجرة وأبعادها، يعلن رفضَه للفكر الغربي، ويدعو إلى ضرورة الاهتمام بالتاريخ الإسلامي، فلدينا في تاريخنا حياة شريفة، مملوءة بالجد والعمل، والبرّ والثبات، والحبّ والرحمة، والحكمة والسياسة، والشرف الحقيقي، والإنسانية الكاملة، وهي حياة نبينا e ، وحسبنا بها، وكفى»[(٢)].

وعلى كلٍّ، فإنّ «المنفلوطي» لم يركّز على الحديث عن ماضي الإسلام، بل إنه اتّجه صوبَ واقع الإسلام، وركّز على ما يعترضه من عقبات وصعاب، يصنعها أهله أو يصنعها أعداؤه.

فهو يرى أنّ الدعاة الجهلاء من أشدّ ما يعترض طريق الإسلام، وأنهم يعرّضون الأمة للشقاء والبلاء، لأنهم أصبحوا في «حاجة إلى دعاة ينيرون لهم طريق الدعوة، ويعلمونهم كيف يكون الصبر والاحتمال في سبيلها»[(٣)].

وقد حثّ «المنفلوطي» على محاربة الخرافات والدروشة والصوفية السلبية والجمود، من خلال فهم صحيح وناضج للإسلام. بيدَ أنّ حملته على علماء الدين لم تتوقّف، وتبدو نزعته التشاؤمية واضحةً حين يبالغ في وصف واقع علماء الدين، ويتّهم الجميع بلا استثناء، حين ينتدبهم لمكافحة الخرافات:

---

(١) النظرات، ج ١ ص ١٢٧.

(٢) السابق، ص ١٢٩.

(٣) النظرات، ج ص ٥٣.

«بمَن أستغيث؟ وبمَن أستنجد؟ ومَن الذي أدعوه لهذه الملمّة الفادحة!»

أأدعو علماء مصر، وهُم الذين يتهافتون على يوم «الكنسة»[١] تهافت الذباب على الشراب؟! أم علماء الأستانة وهُم الذين قتلوا جمال الدين الأفغاني فيلسوف الإسلام ليحيوا أبا الهدى الصيادي شيخ الطريقة الرفاعية؟! أم علماء العجم وهُم الذين يحجّون إلى قبر الإمام كما يحجّوا إلى البيت الحرام؟!، أم علماء الهند وبينهم أمثال مؤلف هذا الكتاب؟...»[٢].

ويبدو «المنفلوطي» على وعي جيدٍ ومرهف بطبيعة الإسلام وتاريخه، ولذلك فإنه يتصدّى للحملات المسمومة ضد الإسلام بفكرٍ واضح، وأداء سليم. ولعل أبرز دليلٍ على هذا ردُّه على اللورد «كرومر» الذي هاجم الإسلام هجومًا عنيفًا، واتّهمه بالتعصب في كتابه «وصف مصر»، إنّ «المنفلوطي» يدافع عن الإسلام دفاعًا مجيدًا ورائعًا، مدعّمًا بوقائع التاريخ، ثمّ يذكّر «كرومر» بالفظائع التي ارتكبها المسيحيون ضد الإنسانية والعلم، ويتحدّث عن التعصب المسيحي على مدى التاريخ ضد المخالفين للمسيحية، ويوجّه كلامه إلى اللورد «كرومر» قائلًا:

«أيّها الفيلسوف التاريخي: إن كان لا بدّ من الاستدلال بالأثر على المؤثر، فالمدنية الغربية اليوم أثرٌ من آثار الإسلام بالأمس، والانحطاط الإسلامي اليوم ضربة من ضربات المسيحية الأولى»[٣].

---

(١) يوم الكنسة، كان يومًا مشهورًا يذهب فيه علماء الدين إلى ضريح الإمام الشافعي للتبرّك بكنس ترابه.

(٢) النظرات، ج ٢ ص ٦٩، والمقصود بمؤلف هذا الكتاب أحدُ الهنود الذي ألف كتابًا عن عبد القادر الجيلاني مليئًا بالخرافات والوثنيات.

(٣) النظرات، ج ١ ص ١٨٤.

ثمّ يوضح «المنفلوطي» دور أوروبا المسيحية في إضعاف الإسلام في نفوس المسلمين، ونشر المذاهب الفاسدة والعقائد الشريرة، فالإسلام في ذاته ليس سببًا في ضعف المسلمين، وإنما المسيحيون...[1].

ويرى «المنفلوطي»- انطلاقًا من وعيه بتاريخ الحضارة الإسلامية ومنجزاتها، وحاضر الإسلام وواقعه- أنّ الإصلاح لا بدّ أن يكون من باب الدين وليس من باب الفلسفة؛ لأن الدين ليس تابعًا للعقل.

ولكنه- أي المنفلوطي- يتورّط أحيانًا بحكم اندفاعاته العاطفية في الحملة على الأتراك المسلمين واتهامهم بالتعصب والعنصرية لمجرد سماعه إشاعة أو تأثرًا بموقف سياسي سيطر على الحياة السياسية في مصر تجاه تركيا في عهد السلطان عبد الحميد[2].

ومهما يكن من شيء، فإن النثر الإسلامي لدى المنفلوطي يمثل فتحًا جديدًا ومتطورًا في النثر الفني الإسلامي الذي ألحت عليه مدرسة البيان، وقدمته بنجاح.

النثر الإسلامي عند الرافعي:

أبرز ما يميز النثر الإسلامي لدى «الرافعي»، هو «العاطفة» القوية الملتهبة التي تكاد تتأجّج بين السطور، فهو رجلٌ مسلم، يعنيه أمرُ الإسلام وما يقال عنه وحوله، وأمر المسلمين وتاريخهم وما يجري لهم وما ينتظرهم.. وكان يعتبر نفسه بكتاباته الإسلامية واحدًا من حرّاس العقيدة الواقفين على ثغورها يدافعون عنها

(١) السابق، ص ١٨٧ وما بعدها.

(٢) السابق أيضًا، ص ٢١٥ وما بعدها، وانظر أيضًا في سبيل التاج ط ١٧، المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ص ١٥، ٢٧.

بكل ما يملكون، وينطلق في ذلك عنيفًا ثائرًا مُهتاجًا حين يستدعي الأمرُ الهياجَ والثورة والعنف، وموضوعيًّا عاقلًا هادئًا، حين يتطلب الموضوعُ الهدوءَ والتعقل والموضوعية.

إنّ كتابات «الرافعي» - جميعها - ترتبط بهذه «العاطفة» القوية الملتهبة من قريب أو بعيد، حتى في كتاباته التي تناولت العلاقة بين الرجل والمرأة في العشق الحب، كانت محكومة بمنطق تلك العاطفة الإسلامية تردعها وتردها عن التمادي والاستطراد إلى خارج ما هو معقول ومسموح، وللقارئ أن يطالع كتاباته التي تضمنتها «رسائل الأحزان» و «حديث القمر» و«أوراق الورد» و«السحاب الأحمر» .. فهي - رغم أي شيء - محكومة بحكم العاطفة الإسلامية، وملتزمةٌ التزامًا بحدود العقيدة الدينية.

ويدور النثر الإسلامي لدى «الرافعي» حول محورَيْن أساسيّين، أولهما الدفاع عن الإسلام، والثاني الإشادة بفضائل الإسلام وبيان أبعاده من خلال القرآن الكريم والنبي ﷺ .

ولعلّ كتاب «تحت راية القرآن» يمثّل المحور الأول في نثر «الرافعي» الإسلامي فقد خصص هذه الكتاب للردّ على مَن نادوا بتجديد الدّين، ومَن قالوا بمذهب الشك في مصار الشعر الجاهلي، والذي تمثل في كتاب الدكتور «طه حسين» في الشعر الجاهلي، وكان للرافعي دورٌ كبير في تلك المعركة الأدبية الكبيرة في الربع الثاني من القرن العشرين الميلادي، بسبب هذه الكتاب والتي تحولت فيها بعد إلى خصومة سياسية بين الأحزاب القائمة آنئذ، مما اضطر الجامعة المصرية إلى سحب الكتاب مِن التداول، وتراجع مؤلفه عن بعض آرائه، وتغيير اسمه إلى «في الأدب الجاهلي»[1].

(١) حياة الرافعي، ص ١٢٦- ١٣٣.

بيدَ أنّ «الرافعي» كان يرى المسألة دائمًا- من جانب هؤلاء الداعين إلى التجديد- حملةً ضد الإسلام والمسلمين، ومهما لبست دعاواهم من أزياء فهُم على حدّ قوله يريدون بآرائهم الأمة ومصالحها ومراشدها، ويقولون في ذلك بما يسعه طغيانهم على القول واتساعهم في الكلام واقتدارهم على الثرثرة، حتى إذا فتّشتَ وحققت لم تجدْ في أقوالهم إلّا ذواتهم وأغراضهم وأهواءهم يريدون أن يبتلوا بها الناس في دينهم وأخلاقهم ولغتهم، كالمسلول يصافحك ليبلغك تحيته وسلامه فلا يبلغك إلّا مرضه وأسباب موته!»[١].

ورغم حدّته في هجومه على هؤلاء، فإنه كشف كثيرًا من الجوانب المتعلقة بالإسلام، والتي قد تخفى عن الكثيرين، ويظل «تحت راية القرآن» يمثّل ملمحًا هامًّا من ملامح الرافعي في الدفاع عن الدين واللغة معًا.

ولم تقتصر دفاعات الرافعي على ما كتبه في هذا الكتاب، بل تعدّته إلى كلّ ما مناسبة تستدعي الدفاع، فعندما عرف أن كاتبًا يفضل قولًا للعرب على آية قرآنية هبّ للدفاع عن القرآن دفاعًا مجيدًا، وخصص لذلك أكثر من مقالة[٢].

أمّا المحور الثاني الذي ارتكز عليه النثر الإسلامي لدى الرافعي فهو بيان فضائل الإسلام وأفضاله، وهو المحور الأكثر رقيًّا في كتاباته بوجه عام، والأكثر إفادة وجمالًا أيضًا.

ولعلّ أفضل ما كتبه «الرافعي» في هذا الجانب هو كتابه «إعجاز القرآن» الذي نشر كجزءٍ ثان من كتابه «تاريخ آداب العرب»[٣]، وفي هذا الكتاب تتألّق موهبة

(١) تحت راية القرآن، ص ٨.

(٢) وحي القلم، ٣ ص ٣٩٧ وما بعدها.

(٣) نُشر كجزء ثان ضمن تاريخ آداب العرب عن دار الكتاب العربي في بيروت، الطبعة الثانية سنة ١٣٩٤هـ = ١٩٧٤م.

الرافعي الأدبية، وعقيدته الدينية، في جلاءِ أسرار هذه المعجزة الكبرى التي اختص الله بها سيدَنا محمدًا ﷺ ، فيغوص إلى أعماقٍ لم يصل إليها أحدٌ قبله، ويذكرنا بعبد القاهر الجرجاني، في كتابه العظيم «دلائل الإعجاز». إنّ عبقرية الرجليْن، وحدة ذهنهما، تؤدي دورها بفعالية في استكشاف المكنون من أسرار كتاب العربية الخالد، ولو لم يكتب الرافعي غير «إعجاز القرآن» لكفاه.

بيدَ أنّ الرافعي خصص عددًا كبيرًا من مقالاته لبيان فضائل الإسلام وتقديمه إلى المسلمين وغيرهم بفهمٍ واع، وتفسيرٍ سديد. وإنه في ذلك ليمثّل «المسلم الظافر» الذي يعتز بدينه ويشعر بالقوة في داخله تحرّكه، وتأخذ بيده إلى مواقع النصر.. فلم يتحدث بضعف أو وهَن، ولم يأبَه لاعتبارات قد تجعله يتحرّز في إبداء عاطفته الدينية، ومشاعره الإسلامية وهو- كأعلام مدرسة البيان- يربط بين الإسلام والواقع ربطًا ناضجًا، ويأخذُ من الجزئيات الصغيرة التي قد لا يفكر فيها البعض، معالم تقود إلى أشياء هامة وخطيرة في حياة المسلم، من بين هذه الجزئيات- مثلًا- ذكر اسم النبي e في الأذان خمسَ مرّات في اليوم، فيرى في ذلك امتدادًا لارتباط المسلمين بنبيّهم الكريم ﷺ وتواصلًا لبعث الرسالة باستمرار «فيمتد الزمن مهما امتد الإسلام كأنه على أوله، وكأنه في يومه لا في دهرٍ بعيد، والمسلم كأنه مع نبيه بين يديه تبعثه روح الرسالة، ويسطع في نفسه إشراق النبوة، فيكون دائمًا في أمره كالمسلم الأول الذي غيّر وجه الأرض، ويظهر هذا المسلم الأول بأخلاقه وفضائله وحميّته في كلّ بقعة من الدنيا مكانَ إنسان هذه البقعة، لا كما ترى اليوم، فإنّ كلّ أرض إسلامية يكاد لا يظهر إلّا إنسانها التاريخي بجهله وخرافاته وما ورث من

القدم. فهنا المسلم الفرعوني، وفي ناحية المسلم الوثني، وفي بلد المسلم المجوسي، وفي هذه المسلم المعطل.. وما يريد الإسلام إلّا نفس المسلم الإنساني»[١].

إنّ تناول الرافعي للإسلام وتاريخه، يتجاوز دائرة الرتابة، والإنشائيات المكرورة إلى إلْفٍ أكثرَ رحابة وبهجة، حيث تبدو مثالية الإسلام وخصائصه الباعثة على معانقة الحياة واستثمارها لصالح الإنسان بقيم الخير والحق والجمال، والتواصل المستمر مع الله.. ولعلّ أفضل مقالاته في هذا المجال، ما كتبه حول حقيقة المسلم[٢].

لقد اتكأ «الرافعي» على الحوادث التاريخية والمناسبات الإسلامية المختلفة مثل: الهجرة، والإسراء والمعراج، وموقف أمهات المؤمنين، والصيام؛ ليصحح مفاهيم قاصرة، ويضيف معْلَماً جديدة لهذه المناسبات وتلك الحوادث، وإنه في ذلك كلّه ليربط بين الواقع المرير الذي يعيشه المسلمون، وبين هدى الإسلام ومنهجه الصحيح، ولا يتباطأ في توجيه النقد واللوم للمسلمين المعاصرين، خاصة إذا كانوا من العلماء المزيّفين على تقصيرهم ومجافاتهم لروح الإسلام[٣].

ومهما يكن من شيء، فإنّ «الرافعي» بعاطفته القوية، قد استطاع أن يؤكد في نثره الإسلامي على أكثرَ من حقيقة، تقول بعظمة الإسلام وتفوقه، من خلال كتابه الخالد وفضائله العظيمة، وأفضاله الجمّة، وإنه- أي الرافعي- بكتاباته الإسلامية قد قدّم المثل للكاتب المسلم حين يملك الوعي بأصول عقيدته وتراثه فيهبّ للدفاع واثقًا من نفسه ومن إيمانه. ولعل هذا يغفر له بعضَ حدّته التي تجاوزت ما هو مقبول في قواعد النّقاش والجدل.

---

(١) وحي القلم، ج٢ ص ١١.

(٢) وحي القلم، ٢ ص ١٢ وما بعدها.

(٣) وحي القلم، ٢ ص ٢٤٤ وما بعدها.

النثر الإسلامي عند الزيات:

يعتمدُ تناول الزيات للكلمة عمومًا على أساسٍ من التصور الإسلامي الواضح والناضج، وهو في نثره الإسلامي يؤكد هذه الحقيقة بحسم وقطع، إذ يدرك القارئ وراء كلّ كلمة تتحدث عن الإسلام فهمًا مستنيرًا ووعيًا بصيرًا. ولعل هذا ما جعل أول ميْزة يتميز بها نثره الإسلامي هو الربطُ بين المناسبات الدينية المختلفة والواقع وعلاقتهما معًا بالإسلام. وكان للمناسبات الدينية من أعياد ومواسم نصيبٌ واضح في كتابات الزيات الإسلامية؛ فهو يكتب بمناسبة عيد الهجرة كلّ عام، وكان يخصص العددَ الذي يصدر من الرسالة في الأسبوع الأول من المحرم كلَّ عام للحديث عن الهجرة خاصة والإسلام عامة، وكان يسمّي هذا العدد بالممتاز ويميّزه بغلافه الأخضر. وكان كتّاب الرسالة يتخذون منهجه في معالجة قضايا الواقع المرّ على أساسٍ من تصور الإسلام ودعوته إلى القوة والعلم والحق والتفوق. وكذلك كان يعالج بقيةَ المناسبات والأحداث المتعلقة بالإسلام والمسلمين، كحقوق الإنسان أو ظهور الإسلام أو العروبة وعلاقتها بالإسلام أو شهر رمضان أو الحج والزكاة، أو الكتلة الإسلامية، وخوف المارون في لبنان من قيامها، أو العلاقة بين القرآن والدستور، ومحاولة بعض علماء الدين التوفيق بين شريعة السماء وشريعة الأرض، لقد انتقد العلماء الذين لا يؤدون دورَهم تجاه الدين أداءً صحيحًا، وحمل عليهم حملةً شعواء في أكثر من مناسبة، وشهر ببعضهم وبما يحملون من آراء ومعتقدات باطلة، يقول عنهم:

«من صعاليك العامة جماعةٌ انتسبوا إلى علماء الدين كما ينتسب الزوان إلى الحنطة، نالوا شهادة العلم بالغشّ، ولبسوا شارة الدّين بالباطل، وبلغوا مناصب الدنيا

بالملق، ثم اندسوا في المجتمع اندساسَ الإثم في الضمير، أو الداء في البدن. فكانوا في الوحدة مظهرَ تفريق، وفي النهضة مصدرَ تعْويق، وفي العقيدة مثارَ شبهة، ثم اتخذوا مِن دورهم معامل لتفريخ الأكاذيب ومِن ندواتهم وسائلَ لترويج الشوائع! يشيعون الفاحشة في الذين آمنوا، ويثيرون الريبة في الذين عملوا، ويقعدون من حركات الإصلاح مقاعدَ للتربّص والتلصّص»[1].

ويلاحظ القارئ مدى وعي الزيات بطبيعة هؤلاء النّفر من المنتسبين إلى العلماء. ويلاحظ أيضًا أنه خاطبهم بأسلوبٍ متأثر بالقرآن الكريم، ويجمع كثيرًا من خصائص الزيات الأسلوبية.

وتتجاوز حملة الزيات «علماء الدين» المفسدين، إلى المسلمين أنفسهم، فينعي عليهم عجزَهم وتخاذلهم، وسكوتَهم أمام أعدائهم، واستسلامهم للهزائم والنكبات، ويشخص واقعهم على النحو التالي:

«إنما السبب الأقوى- فيما أعتقد- أنّ المسلمين اعتمدوا على الحق دون القوة، وعوّلوا على القول لا على الفعل، واعتقدوا في الشخص لا في المبدأ، ونسوا أن دينهم قرآن وسيف، وتاريخهم فتح وحضارة، وشرعهم دين ودنيا، وحربهم جهاد وشهادة، وزعامتهم خلافة وقيادة»[2].

وقد وقف «الزيات» وقفة جريئة عندما تصدَّى لما يقوم به الصليبيون الغربيون تجاه الإسلام والمسلمين في مصر، وقد تحدث كثيرًا عن مواقفهم التاريخية في خلال الحروب الصليبية، واستنكر ما يقوم به المبشّرون لتنصير بعض الفتيات، كما فعلوا

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٦٨.

(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ص ١٠٤.

مع ابنة أحد وزراء مصر، وحكى قصتها منددًا بالتبشير وسلوكه الإجرامي، ومما قاله الزيات:

«إنّ للتبشير في مصر فواجعَ لا تزال الضلوع محنيّة منها على نار، ولعل أرْمضَها للقلب وأبْعثَها للدمع مأساة ابنة الوزير الذي حالت المبشرات بينه وبينها بالقوة لأنها نذرت نفسها للمسيح، ثم أخفوها عن العيون حينًا من الدهر، ثمّ نقلوها على رغم الأسرة والحكومة إلى فرنسا فانقطعت الأسباب بين أهلها ودينها ووطنها إلى الأبد»[١].

ومع هذا، فإن «الزيات» أراد أنْ يساير الأجواء والتيارات في بعض الأوقات فتحدّث عن دين الله «الاشتراكي»، وعن صوم رمضان باعتباره «اشتراكية» روحية، رغم أنه أضفى على هذه الاشتراكية كلّ ملامح الإسلام! ورغم أنه بالتأكيد لم يكنْ يقصد ذلك المعنى الذي يؤمن به حاملوا راية «الاشتراكية» في ذلك الزمان[٢].

ومهما يكنْ من شيء، فإنّ النثر الإسلامي عند «الزيات» يؤكد أنه كان يرى في الدين أقوى العوامل الروحية والاجتماعية أثرًا في توثيق العلائق بين معتقديه، وتوهينها بين منكريه[٣] ويكفيه هذا ميْزة، تضعه في خانة النضج والاتزان.

النثر الإسلامي عند البشري:

يعدّ النثر الإسلامي في أدب «البشري» قليلًا بالنسبة إلى ما كتبه في الألوان الأخرى، وإن كانت أهم ميزة نثره بصفة عامة، ونثره الإسلامي بصفة خاصة؛ أنه يصدر عن تصورٍ صحيح وناضج.

---

(١) وحي الرسالة، ج١ ، ص ٤٨٨.

(٢) انظر مثلًا في ضوء الرسالة ص ٢٥٨- ٢٥٩.

(٣) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٩٧.

ولعلّ أهم ما كتبه في هذا المجال ما تضمنه كتابه «قطوف»- الذي نُشر بعد وفاته- حول بعض القضايا الإسلامية والمناسبات الدينية، فقد كتب «حديث الهجرة» و«حديث الهجرة» و« يسر الإسلام» و«رمضان» و«أعظم يوم في تاريخ العالم».

بيدَ أن أفضل كتاباته الإسلامية، ما عبّر عن موقفه تجاه نوع من علماء الدين الذين يطوعون الدّين للأهواء الشخصية والمصالح الذاتية والرغبات الحكومية.. وهذا النوع من العلماء ييسّر لبعض ضعاف الإيمان ظروفًا أفضل تخدم اتجاهاتهم المشبوهة تحت راية الإسلام المظلوم. ومعالجة هذه القضية سمةٌ عامة في نثر أعلام البيان، ويمكن للمرء أن يجدها لدى المنفلوطي، والرافعي، والزيات، وغيرهم، على تفاوت في القدرة على الأداء.

ويعطي «البشري» لهذه القضية لونًا طريفًا في المعالجة، فهو بما يملكه من طاقة تصويرية هائلة يأخذ من شخصية الشيخ «أبو الفضل الجيزاوي»- وكان مشهورًا في زمنه لكونه شيخ الإسلام- محورًا لينتقد نوعية العلماء المنافقين والباحثين عن المال والجاه، والحريصين عليهما، مهما كلّفهم الأمر من مآخذ وسقطات. ولعل أطرف تعبير كُتب تحت صورة تعبيرية للشيخ الذي بلغ أرذل العمر قوله على لسان الشيخ : «الحمد لله! لم يبق إلا مائة ألف جنيه و ٥٠٠٠ سهم بنك عقاري قديم حتى أنقطع إلى عبادة الله والزهد في الدنيا!...»(١).

ومن خلال طاقة «البشري» التصويرية يستخدم أساليب السخرية القاتلة والتهكم اللاذع والتورية الشفافة؛ ليمزج حديث الدين بالدنيا، ويربط الفكر

---

(١) في المرآة، ص ١٤٨.

بالواقع، في أداء يعبّر عن روح الشعب المصري المتميز ويبرزها.. فهو مثلًا يطرح أمنياته بالنسبة للإسلام وعلمائه من خلال مناقشة ما يفعله هؤلاء العلماء في واقع الحياة، وهو واقع غير كريم على كلّ حال، فهم مازالوا يعيشون بالجمود ومناهضة عوامل الرقي والتقدم ويمالئون الاستعمار الإنجليزي. يقول البشري في مرآته:

«وفينا اليومَ علماءٌ كبار، ولنا اليوم شيخُ إسلام جليل المقدار، لم يمنعهم علمهم ولا دينهم، ولا شدة ورعهم؛ عن أن يفقهوا الدنيا ويجاروها في مظاهر حضارتها ورقيها حتى لا يطلقوا فينا القالة، ولا يبعثوا الألسن بنقص الدين، والقول بأنه يدعو إلى الجمود ومناهضة عوامل الرقي والتقدم في الدنيا. إلى حدّ أنْ يحيوا ليلة القدر المباركة في (دار الوكالة الإنجليزية في شهر رمضان الماضي!!) ولو قد رأيتهم يهرولون في (فروجياتهم) إلى دار الوكالة الإنجليزية إجابةً لدعوة العميد، وذكرت مرجعَ ذلك الشيخ الجامد وهربَه من تناول طعام لعلّه قد دخله ما لا يحلّ لعرفت حقّ العرفان مبلغَ التقدم الذي بلغه رجالُ الدين عندنا في مدى ستين أو سبعين من الأعوام!!»(1).

وواضح أن البشريَّ يسخر، ولا يخفى على القارئ أنه يستخدم السخرية لنفي الصفات التي أسندها إلى علماء الدين، فلا علم ولا دين ولا ورع ولا فقه ولا حضارة ولا رقي في أفئدتهم وعقولهم؛ لأنّ الذي يهرول إلى دار المندوب الإنجليزي لا يملك صفةً واحدة من هذه الصفات. أمّا إلصاق صفة الجمود بالشيخ الذي هرب وتراجع من دار المندوب لأنه قد يتناول طعامًا فيه شيء من الحرام؛ فهو عمل يقصد به النفي أيضًا، عن طريق المقارنة بين المهرولين إلى دار المندوب والهارب

(1) في المرآة، ص ١٥١.

منها.. وهنا يكون كلّ طرفٍ أحقّ بالصفات التي أسبغها على الطرف الآخر وأجدر. وهذا نوع من أنواع التعبير الجيد الذي يملكه البشري عن طريق استخدام المفارقة التعبيرية الساخرة.

ثمّ إنّ الطاقة التصويرية تبدو متوهّجة لدى «البشري» حين يصوّر نوعية الشيخ «أبي الفضل الجيزاوي» وحرصه على المال والاكتناز، وشدة البخل أيضًا. وهو يهدف من وراء ذلك إلى تبيان دور علماء الدين في إفساد المجتمع وظلم الإسلام بما يقدمونه من نماذج وأمثلة تسيء إلى الإسلام والمسلمين جميعًا. يقول البشري:

«ولو قد استشرفتْ لك ليلة القدر فكشفتْ لك عن خزانة الشيخ أبي الفضل الجيزاوي شيخ الإسلام لَمَا وقعت عينُك فيها على فقار من الخبز، بل لوقعت على آلاف من (البنك نوت) إلى أمثالها من أسهم الدين الموحد، وشركة السكر، والزيت الفرنسي، والقولونسيد الإنجليزي، وقناة بناما (ويا نصيب) بلدية باريس، إلى وثائق الرهون، والغاروقات، والامتيازات العقارية والاختصاصات، وأحكام نزع الملكيات، وإن شئت إجمالًا قلت إن (خزانة) شيخ إسلامنا- والحمد لله- لا تقل عن خزائن ثلاثة (بنوك) مجتمعات!!

وما لنا لا نغتبطُ بهذا ولا نباهي به، وقد كانت كلّ (العمليات المالية) في أيدي الإفرنج واليهود والأروام والأرمن، وها هي ذي الآن تستخلصها من براثن أولئك الأقوام، أيدي سادتنا العلماء الأعلام»[1].

ولم يتوقف البشري عند حدود انتقاد علماء الدين في مواقفهم الفكرية وسلوكياتهم العقلية، ولكنه امتدّ بانتقاده إلى مظاهرهم وملابسهم، وحمل على أولئك الذين لا

---

(١) في المرآة، ص ١٥١- ١٥٢.

يحترمون مظهرهم وشكلهم الخارجي، بما يجعلهم عرضة للسخرية والاستهزاء من الناس، وقد كتب فصلًا رائعًا ختم به كتابه «في المرآة» بعنوان شيخ السوق، صوّر فيه أحدهم تصويرًا بليغًا وحَيًّا، ومنه: «ولقد اطلع الشيخ على السبعين، ولكنه لا يرى شيئًا من العيب في أن يبرز في دلّ الناهد الكعاب. فلا تراه إلّا مرجل اللمسة (مهندم) العمة،... الخ»[١].

ثمّ إنه توقف بشكلٍ ما عند أولئك الدراويش الذين يدّعون الولاية، وصورهم تصويرًا قويًّا، وأبرز في تصويره عيوبهم وتهافتهم، بل إنه يجعلهم قرناء للشياطين من خلال المفارقة التعبيرية.. «وإذا حضرك في هذا المقام أنّ الشياطين تتشكّل فلا يذهب عنك أنّ الملائكة كذلك تتشكل، وأنّ أولياء الله يتشكلون، وللأقطاب والأبدال في التشكيل أحاديثٌ طوال»[٢].

ثمّة ملاحظة أخيرة، وهي أن «البشري» يستخدم أحيانًا مصطلح «رجال الدين»[٣] بدلًا من «علماء الدين»، وهو مصطلح غير إسلامي ويختص بشرائع أخرى، ولعلّ مرجع ذلك إلى التساهل أو التأثير بترديد هذا المصطلح على صفحات الصحف السّيّارة. وإن كان هذا السبب أو ذاك لا يبرّر استخدامه بحال من الأحوال.

خصائص عامة للنثر الإسلامي:

يبدو من استعراض النثر الإسلامي لدى أعلام البيان أنّ هناك اتفاقًا فيما بينهم على اعتبار الإسلام أساس التصوير والمنطق.. ومن هنا يمكن إيجاز أهم الخصائص العامة للنثر الإسلامي فيما يلي:

---

(١) السابق، ص ١٩٤.

(٢) السابق أيضًا، ص ١٩٣.

(٣) نفسه، ص ١٤٩.

١ـ الدفاع عن الإسلام ضد المهاجمين، الذين يتهمونه بالقصور، ويثيرون من حوله الشبهات والمزاعم الكاذبة.

٢ـ الإشادة بفضائل الإسلام وقيمه، مع الإلحاح على إبراز أثرها في قيام المجتمع القوي الظافر.

٣ـ البعد عن الإنشائيات المكرورة، والتعامل بأسلوب يعتمد على الحقائق الإسلامية الواضحة التي تغزو العقل والوجدان معًا.

٤ـ الفهم المستنير والواعي لحقائق الإسلام، وخاصة ما يتعلق بأصوله، ويدخل في ذلك «القرآن الكريم» باعتباره المعجزة الإسلامية الكبرى التي تعد مصدرًا لكل المفاهيم والقيم والتشريعات.

٥ـ الحملة على علماء الدين المزيفين، والذين يتناقض عملهم مع علمهم، واعتبارهم وصمةً في جبين الإسلام والمسلمين، وسببًا أساسيًّا من أسباب جموده، وتخلف المسلمين.

٦ـ الوعي بالتاريخ الإسلامي وأحداثه، وعيًا قويًّا يدلّ على اطلاع أعلام البيان على تاريخ الأمة الإسلامية، وفهمه فهمًا صحيحًا، مكّنهم من استخلاص العبر والعظات. وهو ما يسهم في فهم الواقع المعاصر فهما صحيحًا أيضًا.

٧ـ العاطفة القوية التي تنطلق من حبّ الإسلام وتمثله واعتباره أمل المسلمين في مستقبلهم، كما كان رائدهم في ماضيهم.

٨ـ ربط الدعوات المعاصرة- مثل حقوق الإسنان وغيرها- بأصولها الإسلامية، والتي تجعل الإسلام سبّاقًا دائمًا إلى خير الإنسانية.

ثالثاً: النثر السياسي

النثر السياسي عند المنفلوطي:

يبدو «المنفلوطي» متأثرًا في رؤيته السياسية بالأستاذ الإمام «محمد عبده»؛ فالأستاذ الإمام من أنصار الإصلاح البطيء الذي يعتقد بضرورة حلّ المشكلات الاجتماعية أولًا، ورفع مستوى الأمة ثقافيًّا وفكريًّا قبل المشاركة في النشاطات السياسية، ورغم أن الأستاذ الإمام قد شارك في الثورة العرابية واصطلى بلهيبها، إلا أنه فيما بعد آثَرَ هذا المنهج الإصلاحي، وحثّ عليه، ولهذا جاء المقال السياسي المباشر لدى «المنفلوطي» محدودًا، وفي إطار محدود أيضًا، وإن كان «المنفلوطي» قد تناول قضايا سياسية عديدة بطريقة غير مباشرة في ثنايا مقالاته أو قصصه المترجمة.

وقد أوضح «المنفلوطي» سرَّ موقفِه الحذر تجاه السياسة بمقالة ردَّ فيها على سؤال ورَدَه من أحد القراء- كما يزعم- حول قلة ما يكتبه عن السياسة لأنّ الأمة تحب أن تراه سياسيًّا، فيجيب قائلًا:

«أيها الكاتب:

يعلم الله أني أبغضُ السياسة وأهلها بغضي للكذب، والغش، والخيانة، والغدر.

أنا لا أحبّ أن أكون سياسيًّا، لأني لا أحب أن أكون جلادًا، لا فرق عندي بين السياسيين والجلادين، إلّا أن هؤلاء يقتلون الأفراد، وأولئك يقتلون الأمم والشعوب..»(١).

---

(١) النظرات، ج ٢ ص ٧١.

فهذا رأيه باختصار في السياسة والسياسيين، وهو لا يريد أن يكون جلادًا، ولا يريد أن يشارك الجلّادين (السياسيين) الذين يقتلون الشعوب، ويحمل حملة ضارية على السياسة والسياسيين الذين يخوضون غمارها، ويعتقد «المنفلوطي» أنّ الكاتب الحقيقي هو الذي ينصب نفسه لخدمة الحقيقة واستنفاذًا لفضيلة، وتهذيب النفوس وترقية الأخلاق، ويعلل ذلك بقوله:

«يقولون إن السياسة ليست علمًا من العلوم التي يتلقاها الإنسان في مدرسة أو يدرسها في كتاب، وإنما هي مجموعة أفكار قانونها التجارب وقاعدتها العمل..

أتدري لماذا؟

لأنّ العلماء أشرف من أنْ يدوّنوا المكايد والحيل في كتاب، ولأنّ المدارس أجلّ من أنْ تجعل بجانب دروس الأخلاق والآداب، دروسَ الأكاذيب والأباطيل، وإلّا فكلّ طائفة من المعلومات المتشابهة تدخل بطبيعتها تحت نظام عام يؤلفها، ويجمع شتاتها، ويسمّى علمًا.

هؤلاء هم السياسيّون، وهذه هي أخلاقهم وغرائزهم، فهل تظن يا سيدي أن رجلًا نصّب نفسه لخدمة الحقيقة ومناصرتها على الباطل، واستنفاذ الفضيلة من مخالب الرذيلة، ووقف قلمَه على تهذيب النفوس وترقية الأخلاق، وملأ في رسائله فضاء الأرض والسماء بكاءً على الضعفاء والمساكين والمظلومين والمضطهدين، يستطيع أن يكون سياسيًّا أو محاسبًا للسياسيين؟»[(١)].

إنّه لا يكفّ عن الحملة على السياسيين، واتهامهم بالكذب، وخداع الشعوب، ويعتبرهم سببض البلاء والمصائب والمذابح[(٢)]، ويقارن بينهم وبين البعوض

---

(١) النظرات، ج ٢ ص ٧٣.

(٢) النظرات، ج ١ ص ٦٢.

في الجهل، فيرى أنّ «البعوض سيئ التصرف في شئون حياته، لأنّه لا يسقط إلا على الجسم بعد أن يدلّ على نفسه بطنينه وضوضائه، فيأخذ الجالسُ منه حذره، ويدفعه عن مطلبه أو يفتكُ به قبل بلوغه إليه، فمثله في ذلك كمثل بعض الجهلة من أصحاب المطالب السياسية: يطلبون المآدب النافعة المفيدة لأنفسهم ولأمتهم، غير أنّهم لا يكتمونها، ولا يحسنون الاحتفاظ بها في صدورهم، ولا يبتغون الوسيلة إليها إلّا بين الصراخ والضجيج، ولا يمسكون الحلقة الأولى من سلسلتها حتى يملأوا الخافقين بذكرها، ويشهد الملأ الأعلى والأدنى عليها، وهنالك يدرك عدوهم مقصدَهم: فيعد له عدّته، ويتلمّس وجه الحيلة في إفساده عليهم هادئًا ساكتًا من حيث لا يشعرون»[1].

ويبدو من هذا الكلام أنّ «المنفلوطي» يملك إدراكًا واعيًا لدور السياسي، وما ينبغي أن يتحلّى به رغم حملته الضاربة، فهو يعتقد أن أمور الأمة يجب أن تساس بحذرٍ ورويّة حتى لا يعرف العدو خططها فيفشلها، وفي نفس الوقت فإن «المنفلوطي» لا ينسى- من خلال استعراضه لمسرحية «يوليوس قيصر»- أن يلقي باللّوم على الشعوب الجاهلة التي تجذبها دمعة، وتدفعها ابتسامة[2].

وتبدو رؤية «المنفلوطي» السياسية والوطنية أكثرَ صراحة، إذا تجاوز الموضوع حدودَ مصر، ويتميز كلامه بالاستفاضة والوضوح، ويكشف عن مشاعره الحقيقية، وهو ما فعله مع ثوّار ليبيا في مواجهتهم للاستعمار الإيطالي مثلا، فيحرّضهم على القتال والاستمرار فيه والثبات وعدمِ الفرار، ويجسم ما اقترفه المستعمرون من

---

(١) النظرات، ج ١ ص ٢٢١.

(٢) النظرات، ج ٢ ص ١٤٢.

إجرام في حقّ شعبهم، ويذكرهم بالفاتحين من الصحابة وقادة الإسلام ويدعوهم إلى الشهادة، ويخاطبهم قائلا: «موتوا اليوم شهداءَ في ساحة الحرب تكفّنكم ثيابكم، وتغسّلكم دماؤكم، وتصلّي عليكم ملائكة الرحمن قبل أن يسبق قضاءُ الله إليكم، فيموت أحدكم فلا يجدُ بجانبه مسلما يصلي عليه صلاة الجنازة، ثم يمشي وراء نعشه إلى قبره حتى يودِعَه حفرته، ويخلّي بينه وبين ربه»[١].

ولعلّ «المنفلوطي» قد نفس عمّا يعتمل في نفسه، والوطن يغلي بثورة شعبية عارمة (١٩١٩) بمترجماته، خاصة رواية «في سبيل التاج» حيث تصور الرواية نموذجًا مثاليًّا للوطنية والتضحية في سبيل الوطن، وقد أشار الأستاذ «حسن الشريف» الذي قدّم الرواية وعرّف مؤلفها إلى هذه الناحية لدى «المنفلوطي» حيث اعتبر ترجمة «المنفلوطي» للرواية تكفيرًا عن سكوته من المشاركة بالكتابة السياسية في وقت حرج، وهو الحرب العالمية الأولى والثورة الوطنية عام (١٩١٩)[٢]، ثم إن «المنفلوطي» في عملية التكفير هذه قد أهدى إلى «سعد زغلول» باعتباره أنذاك رمزًا للوطنية والشجاعة.

وإنه- أي المنفلوطي- لينتهز كلّ فرصة مناسبة في مترجماته ليستنهض هممَ الشعوب الإسلامية المستعمرة، ويحملُ على الاستعمار وفظائعه، كما جاء في قصة الذكرى، ورواية الفضيلة مثلا[٣].

---

(١) السابق، ص ١٨٥.

(٢) في سبيل التاج، ط ١٧، المقدمة، ص ١٣ وما بعدها.

(٣) قصة «الذكرى» ضمن مجموعة «العبرات»، دار الثقافة، بيروت سنة ١٩٦٦م.

وعل كلٍّ، فالمنفلوطي يمثّل بموقفه صورةَ الكاتب الحذر الذي يأخذ موقفًا محايدًا تجاه ما يجري من صراع سياسي تخوضه الأحزاب أو يخوضه الشعب ضد الاستعمار والحكومة، ولكنه يتناول السياسة والسياسيين من زاوية عامة تطرح تصورًا مثاليًّا يؤكد على الاتجاه نحو الوطنية والقيم البطولية الخالدة، ويؤثر في الوقت نفسه أنْ يركّز على الإصلاح والتهذيب. ومعالجة المشكلات الاجتماعية والأخلاقية كطريق صحيح نحو سياسة سديدة، وسياسيين شرفاء.

النثر السياسي عند الرافعي:

يمثل النثر السياسي لدى «الرافعي» حجمًا قليلًا، وقيمة أقل في نثره بصفة عامة، ولعلّ ذلك يعود إلى عدة أمور، أهمها: إقامته- أي «الرافعي»- في مدينة طنطا، وبعده عن العاصمة «القاهرة»، ثم اهتمامه الذاتي بقضية الدين واللغة اهتمامًا ملَكَ عليه معظم نفسه، وأيضًا فإنّ لعلَّتِه أو إصابته بالصمم أثرًا ما في الحدّ من نشاطات الرافعي داخل المجتمع، وأبرز هذه النشاطات بالطبع، السياسة، كذلك فإنّ اعتداده بنفسه في مجال الأدب وطموحه إلى أنْ يكون الزعيم الأدبي المبَرّز، جعله يقصر همّه على الأدب والإلحاح على تأكيد مذهبه الأدبي ووجهة نظره، ودخوله المعارك الأدبية الضارية مع أعلام الأدب في عصره.

ويؤكّد «محمد سعيد العريان» تلميذ الرافعي وصديقه، أنّ الرافعي كان لا يعرف السياسة ولا يخضع لمؤثراتها، وهذا جعل خصوماته الأدبية تنتهي إلى اتهامه في وطنيته ومذهبه السياسي، حتى صار عند بعض القراء رجلًا لا وطنية له ولا إنسانية فيه ولا إخلاص في عقيدته»[١].

---

(١) حياة الرافعي، ص ٢٩٢.

ويتميّز النثر السياسي لدى الرافعي بالنظرة الكلية إلى الأمور الخاصة بالحكم والاستقلال والنهضة السياسية. كما أنه يعتمد على التناول الغير المباشر لهذه القضايا، فإمّا يتحدث من خلال التاريخ، أو يصنع رمزًا يصبّ فيه أفكاره، أو يصطنع قصة أو حوارًا ليجلو أفكاره وآراءه.

ولعلّ سلسلة مقالاته «أحاديث الباشا» التي تضمّنها الجزء الثاني من «وحي القلم» أبرز وأوضح الأمثلة على نظرته للساسة والمعاصرين له، وعلاقة الأمة بهم، ولأنه يرى أنّ الأخلاق هي عماد السياسة، وهي عماد الحقيقة على الإطلاق فإنه ينتقد الساسة، وينتقد الجمهور معًا، فإذا أدانَ الكذب لدى السياسيين؛ فإنه ينتقد الفردية أو الأنانية لدى الناس. ويرى أن الكذب نتيجة للفردية.. وهكذا يربط بين الطرفين في رؤية عميقة تتجاوز الانفعال العاطفي السريع الذي تولده الأحداث أحيانًا، أو يغشى على بعض العقول في بعض الظروف، ومن هذا يصل إلى نتيجة تتلخّص في قوله: «ومتى صار الكذب أصلا يعمل عليه، تقرر عند الناس أنّ الكلام إنما يقالُ ليقال فقط، أفلستَ ترى الرجلين إذا أخبر أحدهما صاحبه الخبرَ فيه شيء من الغرابة أو البعد؛ لا يكلّمه الآخر أولَ ما يتكلم إلّا أن يسأله: صحيح؟ صدق؟

ولا أضرّ على الأمة من هذه العقيدة- عقيدة أنّ الكلام يقال ليقال فقط- فإنها هي طابعُ الهزل على أخلاق الأمة، وعلى كلّ أحوالها، وعلى حكومتها أيضًا»[(١)].

ولعلّ لجوء «الرافعي» إلى التاريخ، واستدعاء بعض حوادثه الخاصة بعلاقة علماء الدين بالأمراء، كان يعني حديثًا مقنعًا عن الواقع السياسي، يمنعه عن الجهر

(١) وحي القلم، ج٢ ص ٢٦٤.

به أمورٌ عديدة سبقت الإشارة إليها، ويضاف إليها أيضًا كونه «شاعر الملك» وهي وظيفة أدبية تجعل صاحبها ناطقًا باسم السلطة- في شعره على الأقل- بيد أنه مقالته القصصية «أمراء للبيع» والتي حملت مناقشة حول معنى الإمارة والأمراء، وموقف كلٍّ من الشيخ تقي الدين بن مجد الدين بأن دقيق العيد والشيخ عز الدين بن عبد السلام من أمراء زمانيهما- تعني هذه المقالة رفضه للطغيان واستعلاء الحكام[(1)]، وهو ما تناوله- باستفاضة- في مقالته «تاريخ يتكلم» التي اعتمدت على أسلوب الرمز، وحمل فيها على «أتاتورك» وتتريكه «تركيا»، ويشير إليه الرافعي بالطاغية، ويتحدث عن سيئاته وجرائمه ضد الشعب والدين والوطن، يقول عنه في بعض أجزاء المقالة والذي سماه «المجلس الخامس»:

«يزعم الطاغية أنه يعزّ قومه، وما أراه يعزهم، لكنه يمتحن ذلهم وضعفهم وهوانهم على الأمم، يتجرأ شيئًا فشيئًا منتظرًا ما يتسهل، مترقبًا ما يمكن، وهو يرى أن أخلاقنا الإسلامية هي أمواتنا دفنوا أنفسهم فينا، فمن ذلك يهدم الأخلاق ويظن عند نفسه أنه يهدم قبورًا لا أخلاقًا.

ولقد سخر منه المصريون بنكتةٍ من ظرفهم البديع، وجاءوه مِن غريزته، فصنعوا امرأةً من الورق الذي يشبه الجلد، وألبسوها خفّها وإزارها، حتى لا يشك من رآها أنها آدمية، ثم وضعوا في يدها قصة وأقاموها في طريقه، فلمّا رآها عدل إليها وأخذَ من يدها القصة وقرأها. فإذا بها سبٌّ له ولآبائه، وسخرية من جنونه ورعونته المضحكة، فغضب وأمرَ بقتل المرأة، فكانت هذه السخرية أخرى حين تحقّق أنها من الورق...»[(2)].

---

(١) وحي القلم ٣ ص ٥٢ وما بعدها، وانظر أيضًا: مقالة «الأسد» ص ٤٥ وما بعدها.

(٢) وحي القلم، ٢ ص ٢١٦.

وعلى هذا النهج صاغَ مقالته «كفر الذبابة»، وإن كان قد اتّخذ من «كليلة ودمنة» والحوار فيما بينهما أسلوبًا رمزيًّا آخر لمعالجة فكرة الطغيان والديكتاتورية التي عالجها في حديثه عن «أتاتورك»[١].

ويلاحَظ أنّ الرافعي في هذا اللون من النثر يلجأ إلى حشده بالقصص والحكايات والطرائف التي تؤكد فكرته، وتجلوها، وتحقق غاية «التشنيع» على الحاكم الديكتاتور، و«التحريم» لسلوك الطاغية الظالم.

ونظرة الرافعي إلى الاستقلال تتجاوز ما هو معروف لدى الناس والسياسيين عامة، من خروج جيش الاحتلال، وحكم البلاد بمعرفة شعبها وأبنائه.. إلى أن الاستقلال الحقيق يعين سلامة مقوماته الثلاثة: اللغة والدين والعادات من التشويه والتعيير والتعديل. فهذه المقومات كانت دائمًا- وما زالت- هدفًا للمؤامرات الاستعمارية، وضياعها يعني ضياع الوطن واستقلاله الحقيقي[٢].

ويرى الرافعي أنّ نهضة الأقطار العربية على المستوى السياسي والحضاري لا تقوم إلّا على أساسٍ من الدين الإسلامي واللغة العربية، وبذلك ينفتح الطريق إلى الوحدة العربية.. ويلاحَظ أنّ «الرافعي» كانت له لمسةٌ في غاية الدقة حين أشار إلى أنّ السياسة في الغرب، قد ساعدوا في توضيح صورتنا أمام أنفسنا، وأننا ينبغي أن نستفيد من مخططاتهم لإصلاح واقعنا، ومواجهتهم بما يتلاءم مع قدرنا، وطبيعتنا وهويتنا «فإن نحن أخذنا من النظامات السياسية فلنأخذ ما يتفق مع الأصل الراسخ

(١) السابق، ص ٢٦٢ وما بعدها.
(٢) وحي القلم، ج٣ ص ٣٢ وما بعدها.

في آدابنا من الشورى والحرية الاجتماعية عند الحدّ الذي لا يجور على أخلاق الأمة ولا يفسد مزاجها ولا يضعف قوتها»[1].

وعلى كلٍّ، فإنه ينبغي ملاحظة أنّ «الرافعي» قد جعل «الدين الإسلامي» محورَ الحركة والتطور في نثره السياسي، وفي نثره عمومًا، وهذا المحور هو الذي يفسر به الأحداث المختلفة داخل الوطن وخارجه، ويطرح من خلال العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وبين المسلمين وغيرهم من دول الأرض، مستعمرين وغير مستعمرين.

النثر السياسي عند الزيات:

يكاد يتوازى اهتمام الزيات بالنثر السياسي مع اهتمامه بالنثر الاجتماعي.. وقد كان للأحداث الجارية أثرُها الواضح في ذلك الاهتمام؛ فقد كان الواقع السياسي الذي كانت تصدر فيه الرسالة مفعمًا بالحركة الوطنية ضد الاستعمار، وكانت التفاعلات السياسية على امتداد الساحة العربية والإسلامية تأخذ أبعادًا جديدة، خاصة بعد سقوط الخلافة العثمانية في تركيا، واشتعال الحرب العالمية الثانية ثم انطفائها عن واقع سياسي جديد كانت أبرز ملامحه اقتسامَ العالم الإسلامي وتهويد فلسطين.

وكان اهتمام «الزيات» بالواقع السياسي المحلي واضحًا، فقد وقف ضد الفساد السياسي الذي كان سائدًا آنئذ، وتبعية بعض رجال الأحزاب للقصر والاحتلال، ودعا إلى الديمقراطية الكاملة، ورفض فكرة المستبد العادل التي كان يروّج لها البعض لتبرير الديكتاتورية.

---

(١) وحي القلم، ص ١٧٤، وانظر أيضًا: وحي القلم ج ١ ص ٣٤ مقالة (المعنى السياسي للعيد) حيث رأى أن العيد إشعارٌ للأمة بأن فيها قوة تغير الأيام، لا إشعارها بأن الأيام تتغير.

ووقف إلى جانب الفدائيين والمجاهدين الذين حاربوا الإنجليز على ضفاف القناة، وكان يستعيد التاريخ ومواقف القادة العظماء في المحن التي مرت بها الشعوب الإسلامية، ليثير الحميّة في النفوس، ويذكي نار الثورة في الأفئدة.. وقد أكثر الحديث عن صلاح الدين ونور الدين زنكي بطلي الحرب الصليبية.

وقد اضطر- مرغمًا فيما يبدو- إلى الوقوف بالمبالغة إلى جانب حركة ٢٣ يوليو، والتهليل لزعمائها إلى درجة أنه اتخذ من أسمائهم مدخلًا إلى التفاؤل بالمعاني التي تتضمنها هذه الأسماء[1] وهذا الموقف الغير الموضوعي دفعه إلى أن يجعل «كل نبوة ثورة»[2]ـ في مقال له بعنوان «ثورة فيها ريح النبوة» بينما الواقع الموضوعي يختلف عن ذلك تمامًا، فإذا كانت الثورة من فعل البشر، فإن النبوة من صنع الله.

ولعلّ حكْم السنّ، واضطراره إلى الاستمرار في تحرير مجلة الأزهر، ثم «الرسالة» في عهدها الجديد، ثم ذلك الضجيج الإعلامي الهائل، جعله يمضي في أحكامه المغالية دون أن يدرك حقائق الواقع وملامحه الصحيحة في تلك الفترة.

بيدَ أنه في الفترة السابقة على حركة ٢٣ يوليو، وقف وقفة قوية وحمل حملة ضارية على الاستعمار وزعمائه، سواء كان إنجليزيًّا أو ألمانيًّا أو إيطاليًّا أو فرنسيًّا.. وحظيَ تشرشل وهتلر وموسوليني وديجول بسياطِ حَملاته، وكان دافعه إلى ذلك شوقه إلى الحرية والاستقلال.

أما السياسة العربية، فقدْ حظيت أحداثُ الأردن والعراق وسورية والجزيرة العربية بنصيبٍ وافر من نثْر الزيات السياسي، وكانت تنحو إلى المبالغة في بعض الأحيان، وهيٍ مبالغةٌ مرتبطة بما كان يقوله الإعلام الرسمي في الدولة آنئذ.

---

(١) انظر مثلًا: الرسالة، ج ٤ ص ١٣٣.

(٢) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٨٣.

ولكنه على كلّ حال، وقف إلى جانب الوحدة العربية ودعا إليها بقوة، مندِّدًا بالتفرق والتنابذ والتناحر والتشرذم، وكان أساسُ دعوته هو قضية فلسطين التي سكبَ على أطلالها كثيرًا من العبرات الحرّى، نادبًا الواقع العربي المرير، وكاشفًا لأخلاق اليهود وصفاتهم الشريرة، وكان يرى أنّ الوحدة العربية هي الطريق إلى تحرير فلسطين.. ولذلك نراه يؤيّد أول وحدة قامت بين مصر وسورية، ويسميها الوحدة الناصرية، ويشيد بها إلى درجة أن يفضلها على الوحدة الصلاحية- نسبة إلى صلاح الدين- والوحدة المحمدية(!) يقول: «إن الوحدة السياسية المحمدية كانت كلية عامة لأنها قامت على العقيدة، ولكنّ العقيدة مهما تدُم قد تضعف أو تحول، وإنّ الوحدة الصلاحية كانت جزئية خاصة لأنها قامت على السلطان، والسطانُ يعتريه الوهن فيزول، أمّا الوحدة الناصرية المقترحة فباقية نامية لأنها تجديد للوحدة المحمدية، فهي باشتراكيتها وحريتها، وديمقراطيتها مظهرٌ للإسلام مطبَقٌ بالفعل، منفّذٌ بالقانون، ومؤيدٌ بالسطان»[1].

وواضحٌ أنّ هذا الكلام فيه من الافتعال الكثير، فالتاريخ والواقع- خاصة بعد فشل هذه الوحدة- أثبت أنّ وحدة العقيدة هي الباقية والدائمة، وما فعله الزيات يعد على كلّ حالٍ سقطة لا مبرر لها.

أمّا موقفه من دولة الخلافة، فإنه يندرج تحت الخط الذي سارت فيه مدرسة البيان بصفة عامة حيث حملت على السلطان عبد الحميد، وأيّدت «أتاتورك»، ولكن بعد أن تكشّفت حقيقة أتاتورك، اضطر الزيات إلى أن يخاطبه وينتقد سلوكه تجاه الإسلام والعقيدة الإسلامية، وبعثه القومية الطورانية على حساب الدين[2].

---

(١) في ضوء الرسالة، ص ٣٤٩.

(٢) وحي الرسالة، ج١ ص ٢١٢.

النثر السياسي عند البشري:

أتيح للبشري أن يختلط بوجوه المجتمع وزعمائه في نواديهم ومجالسهم الخاصة، فتعرّف عليهم من الداخل، وفهم أعماقهم، ولذلك جاءت كتاباته السياسية نوعًا من التصوير الحي للطبائع البشرية في تعاملها مع الواقع السياسي من خلال نوازعها النفسية وطموحاتها الروحية.

وقد تضمّنت كتبه الثلاثة: قطوف- في المرأة- التربية الوطنية، معالم تصوراته السياسية فيما بين المواطنين والحكومة والعالم الخارجي.

ويتميز موقف البشري في كتاباته السياسية ببغضٍ للاستعمار الإنجليزي خاصة والأجنبي عامة، وشوقه إلى الحرية والتقدم على المستويين المحلي والدولي، وانتقادُه السياسيين يبرز مواقفَه ومشاعره تجاه الواقع السياسي بوضوح، وأهم ما ركز عليه من خلال عرضه لصوره هو التنديد بالاستعمار الإنجليزي ومندوبه «اللورد كرومر» المندوب السامي البريطاني الشهير، وقد حمل مرارًا على مَن يهرولون إلى دار المندوب أو يتقرّبون إلى شخصه. وينتظرون رضاه عنهم خاصة بعض علماء الدين«[1]»، ومن هذا المنطلق كان انتقاده المرير «لإسماعيل سري باشا» وموقفه من الإنجليز، يقول عنه: «ويبالغ صاحبُنا في الإخلاص لهذا المعنى ويفرط في الحرص عليه إلى حدّ أن يسخر- إذا دعت الضرورة- كلّ ما أوتي من علم وفن الخدمة السياسة، ولو أودى في هذا السبيل بكل وادي النيل، حتى ظفر في عهد اللورد كتشنر، أن عدّ هذا من الظفر، بتلغراف تأييد من حكومة إنجلترا يضمن له السلامة و«النغنغة» في المنصب والجاه على طول الزمان!»[2].

(١) انظر مثلًا في: المرآة ص ١٥١.

(٢) في المرآة، ص ٧٣.

ويذهب «البشري» إلى أبعدَ من ذلك في سخطه الساخر- إن صح التعبير- على «إسماعيل سري باشا» حين يقارن بينه وبين طائفة من المصريين يراءون أهل السلطة الإنجليزية طلبًا للمنفعة، بينما «إسماعيل سري» يشايعهم صراحةً ويتقرّب إليهم دون حرج:

«وإني لأعرف طائفة من المصريين كانوا، ولعلهم ما زالوا، يراءون أهل السلطة من الإنجليز ويتجمّلون لهم ويظاهرونهم بالمودة والعطف استخراجًا للمنافع إذْ قلوبهم لا تنطوي من ذاك على كثير أمّا إسماعيل سري باشا فهو لا يماري القوم في هذا ولا يرائيهم، فإنه مخلص الحبّ لهم صادق الصبابة فيهم، يواليهم بالهوى في سره، كما يتشيع لهم في جهره، لا يتحرج في ذلك ولا يتأثم، والإخلاص لو علمت.. فنون!...»(١).

وكان حبه لوطنه أبرزَ سمات فكره السياسي، خاصة إذا تعلق الأمر بحدث وطني يحقق لمصر حريتها في أيّ جانب من جوانب الحياة، ولهذا كانت إشادته بطلعت حرب وإقامة «بنك مصر» متوهّجة على كلماته التي صور بها شخصية «طلعت حرب» وهذه الإشادة المتوهّجة لا تأتي من تصور هشٍّ أو انفعال ساذج، يدفع صاحبه إلى ترديد ما يقوله الناس، كلا... «فالبشري» على وعي تامّ بحقيقة المشاعر النفسية، أو قلِ العقُد النفسية التي تحكم الواقع المصري نتيجةً لتراكمات عديدة صنعها الاستعمار وعملاؤه، ومن هذه العُقد توهّم العجز عن العمل والابتكار «... ذلك أننا- ولا أكتمك- أشدّ ما ألح علينا من العلل، أننا كنّا نتكئ في كلّ

(١) في المرآة، ص ٧٣.

مهامنا على محض التمني وعقد الآمال بما عسى أن يصنع الغير لنا! أمّا أن نضطلع بعبئنا ونعالج شأننا بأيدينا، فذلك ما لم تكن تطيقه أذهاننا! ولقد طالت علينا هذه الحالة حتى دبّت إلينا الظنون بأننا لا نصلح لمعالجة عمل قومي، لا من عجز عن العمل، ولكن مِن توهّم العجز عن العمل، حتى توهّنت نفوسنا، وانبرت عزائمنا. وانخذلت همَمُنا، وشاع فينا ضعف الثقة، والثقةُ وحدها متكأ كلّ ما ترى من عظيمات الأمور»[١]. ومن هذا الإدراك الواعي للواقع المصري كان «البشري» يوقن أن الوطنية الحقيقية هي العمل الكثير الصامت، وهذا اليقين هو الذي جعله- يقتبس مقولة «قاسم أمين»: «الوطنية الصحيحة تعمل كثيرًا ولا تعلن عن نفسها»[٢] ليضعها تحت صورة «طلعت حرب» في صدر مقالته التصويرية عنه.

وحبّ «البشري» لمصر يقترن بشوقه إلى انطلاق المصريين للتحرر من التبعية في كافة المجالات، ولهذا فإنه حين يتحدث عن «طلعت حرب» يؤكد على إشادته بالنهضة المالية التي أقامت على أموال مصرية، وبأيد مصرية يقول «البشري»: «ولست اليوم بسبيل ما قام به أبطال النهضة الوطنية جملة، ولكنني إنما أطوف بالحديث اليومَ حول قطعة منه، وهي النهضة المالية، وحول بطل من أولئك الأبطال وهو طلعت حرب، وهيهات أن أصف قدر هذا الرجل الفاتح بأبلغ ولا أصدق من أنه أقام لمصر «بنكًا» عظيماً يقوم على أموال كلها مصرية، وتقوم عليه أيدٍ كلُّها مصرية، وما شاء الله كان!»[٣].

---

(١) السابق، ص ٩٥.

(٢) في المرآة، ص ٧٣.

(٣) السابق، ص ١٢٥.

ويتميز نثر «البشري» السياسي بخاصية موضوعية، وهي ربط الشخصية الوطنية للسياسي بموقفه من الاستعمار والإنجليز على وجه الخصوص، فضلًا عن موقفه الاجتماعي والأسري، فرغم حملته على «إسماعيل سري» مثلًا لموقفه من الإنجليز، فإنه لا ينسى أن يذكر صفاتِه في أهله، حيث كان بارًا بهم، ودودًا، عطوفًا لدرجة التعصب لهم على حساب الآخرين، ولو استطاع أن يقصر وظائف الدولة عليهم وحدَهم لفعل[1].

وفي تناوله للشخصيات المختلَف عليها لا ينسى أن يشير إلى هذا الاختلاف بصورة ما. وإن كان في النهاية يدلي برأيه الشخصي حتى ولو خالف رأي الأغلبية، ولعلّ موقفه من «إسماعيل صدقي» خيرُ مثال على ذلك، فقد وقف منه على كلّ حالٍ موقفًا ودودًا [2] وهو موقف يتشابه مع موقف بعض أعلام البيان، كالزيات مثلًا، وقد سبقت الإشارة إليه.

ويبدو تعاطف «البشري» مع بضع الزعماء السياسيين، خاصة أولئك المنتسبين إلى «الوفد»، ولعل حديثه في مطلع «المرآة» عن سعد باشا زغلول يوضح لك خير توضيح، بدءًا من العنوان «في حضرة الرئيس» والمقدمة التي يبدؤها بقوله: «ملء السمع، ملء القلب، ملء البصر، لو حال بكلّ جهده ألا يكون رجلًا عظيمصا ما استطاع...» وحتى الخاتمة التي يعبّر فيها عن أبرع وصفٍ لسعد بلفظة «سعد» [3]، وإنْ كان ذلك لم يمنعه من التحدث عن آخرين من غير الوفد بلغةٍ ودود، مثل «عبد الحميد سعيد بك» و«حافظ رمضان بك»[4].

---

(١) السابق، ص ٣٣ وما بعدها.

(٢) السابق أيضًا، ص ١٣٣ وما بعدها.

(٣) في المرآة، ص ١-٤.

(٤) في المرآة، ص ٧٧، ١٠١.

ومن الجدير بالذكر أن «البشري» وضع كتابه المدرسي «التربية الوطنية» متضمنًا أصول الحياة الديمقراطية الصحيحة، التي اذدهرت في الغرب، وقد ألفه وهو سكرتير برلماني لوزير المعارف عام ١٩٢٨م عندما دخلت مصر في النظام البرلماني «الذي يتطلب قيام المصري بحقوقه وواجباته على قواعد ثابتة من الدستور»[١]. وواضح من وراء هذا الكتاب إلى تأكيد الانتماء الوطني على أسس من الحرية والاستقلال والقوة الذاتية والمساهمة في ترشيد الحياة السياسية عن طريق غرس القيم الوطنية والسياسية في نفوس الناشئة، ثم إن هذا الكتاب يعد خلاصة لآرائه الوطنية وتصوراته السياسية بصورة ما.

ومهما يكن من أمر، فإنّ «البشري» كان في نثره السياسي، وطنيًّا محبًّا لمصر كارهًا للإنجليز ومَن يمالقونهم، فخورًا بكل إنجاز مصري على طريق التحرر والانطلاق والتقدم.

خصائص عامة للنثر السياسي:

يلاحظ القارئ أنّ معظم أعلام البيان، قد وقفوا من السياسة موقفًا يتّسم بالحذر والتريّث وقلة الكتابة فيها بوجهٍ عام، وإن كان بعضهم قد بلغ اهتمامه بالنثر السياسي اهتمامًا كبيرًا يوازي اهتمامه بالنثر الاجتماعي، ورغم ذلك يمكن إجمال الخصائص العامة المميزة للنثر السياسي فيما يلي:

١ـ الاهتمام بالواقع السياسي المحلي، وانتقاد السياسة والسياسيين لعدم قدراتهم على خدمة الوطن بروح الإخلاص والتضحية، ثم سعيهم إلى تحقيق المصالح الشخصية والمكاسب الخاصة، ولو على حساب الوطن.

---

(١) د. جمال الدين الرمادي، عبد العزيز البشري، سلسلة أعلام العرب (٢٤)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٦٣م، ص ٢٣٧.

٢ـ اعتبار الأخلاق عماد السياسة، والسياسي الذي لا يتعامل بالخلق يعد فاشلًا، وغيرَ جدير بتمثيل الأمة، والدفاع عن قضاياها.

٣ـ الحملة على الاستعمار وأعوانه من الخونة والأذيال، وحثّ الشعب على المقاومة والجهاد لتحقيق الوطن الحرّ والمتقدم.

٤ـ الإيمان بالوحدة العربية والوحدة الإسلامية معًا، وإن كان الموقف من السلطان عبد الحميد والخلافة في عمومه يتّسم بالعداء أو البرود.

٥ـ نتيجة للخاصية السابقة، فقد كان الموقف من «أتاتورك» يتّسم بالود أو الرضا في عمومه، باستثناء «الرافعي» الذي تنبّه إلى حقيقته فحمل عليه حملة ضاربة وناجحة.

٦ـ الوقوف إلى جانب فلسطين وشعبها بقوة وحزم، والدعوة إلى إنقاذها وتأييد المجاهدين والجيوش العربية في سبيل استردادها وتخليصها من اليهود.

٧ـ بعث الأبطال والقادة المسلمين الذين غيّروا مسيرة التاريخ بكفاحهم، وجهادهم، خاصة صلاح الدين ونور الدين زنكي؛ لبثّ الحمية الوطنية والغيرة الإسلامية في نفوس المسلمين.

٨ـ يلاحظ أن عملية التناول للأمور السياسية قد جاء بطريقة غير مباشرة لدى معظم الأعلام، وهذا يرجع فيما يبدو إلى الحذر وإيثار العافية.



رابعاً: النثر الأدبي

النثر الأدبي عن المنفلوطي:

تناول «المنفلوطي» ظواهر أدبية مختلفة بالتحليل والمتابعة، من خلال تصور جيد وناضج في معظم ما كتب، وإن كان قد تناول بعضها من خلال نظرة سطحية مبسطة انطباعية تأثرية.

ومن أهم الظواهر التي عالجها، ظاهرة جمود اللغة، وقد ربطها بجهود علماء الدين، ويرى أن نتيجة الجموديّين واحدة، ومع أنه يربط الكلام عن اللغة بالكلام عن الأسلوب، وتطوره بصفة عامة، إلّا أنّ نزعته التحريرية والميّالة إلى التساهل والتبحور تبدو واضحة في كلامه.

«ماأشبه الجمود اللغوي في هذه البيئة العربية بالجمود الديني، وما أشبه نتيجة الأول بنتيجة الآخر» وبعد أن يستعرض مظاهرَ الجمود الديني ممثلًا في علماء الدين يتحدّث عن الجمود اللغوي قائلًا: «ولم يزل جماعة اللغويين وعبدة الألفاظ والصور يتشددون في اللغة ويتحذلقون، ويتشبثون بالأساليب القديمة والتراكيب الوحشية ويغالون في محاكاتها واحتذائها، ويأبون على الناس إلا أن يجمدوا معهم حيث جمدوا، وينزلوا على حكمهم فيما أرادوا، ويحاسبون الكاتبين والناطقين حسابًا شديدًا على الكلمة الغربية والمعنى المبتكَر، ويقيمون المناحات السوداء على كلّ تشبيه لم تعرفه العرب، وكلّ خيال لم يُرَ بأذهانهم، حتى ملّهم الناس، وملّوا اللغة معهم... الخ»[1].

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ٨.

وقد تحدّث «المنفلوطي» عن اللغة في أكثر من مناسبة، وطالب بضرورة الاهتمام بها، مع استيعاب ألفاظ الحضارة[١]، وقد حققت معظم مطالبه في إصلاح اللغة والاهتمام بها، وإنشاء المجامع اللغوية، والهيئات التي تعنى باللغة بصورة عامة.

وتناول أيضًا، قضية «اللفظ والمعنى» من خلال نظرة انطباعية تأثرية، ويرى أنهما: متّحدان ممتزجان امتزاج الشمس بشعاعها والخمر بنشوتها»[٢] ومِن ثمّ تبدو نظرته للشعر قائمة على أساس المعنى الجيد في اللفظ الجميل، ولذا يرفض ما يسمى بالنظم الذي يعتمد على الوزن والقافية فقط[٣]، ويرى أن النثر الذي يحمل مضمونًا شريفًا في أداء بليغ، أو ما يكتبه الكاتب الخيالي هو شعر بلا بحر ولا قافية[٤].

ومن خلال وعيه بأدوار الشعر العربي، فإنه ينتقد جمود الشعراء في عهد ابن حجة وابن الفارض وابن مليك والصفدي والسراج والوراق والجزار[٥]، مثل هذا الانتقاد يوجّهه إلى الغناء العربي المعاصر، لتفاهة معانيه وإسفافه، ويدعو إلى إنقاذه، وإدخاله ساحة أشرف[٦].

ويبدو المفهوم النقدي لدى «المنفلوطي» ضيقًا ومحدودًا، ولعلّ ذلك يرجع إلى قلّة اتصاله بالكتابات النقدية العميقة، والأجنبية، «فالمنفلوطي» يرى النقد نوعًا

---

(١) النظرات، ج ٢ ص ٢٤٦ وما بعدها.
(٢) النظرات، ج ٣ ص ١٣١.
(٣) النظرات، ج١ ص ١٢١ وما بعدها.
(٤) النظرات، ج ٢ ص ٢٠٧.
(٥) السابق، ص ١٩٣.
(٦) السابق أيضًا ص ١٠٤ وما بعدها.

من «أنواع الاستحسان والاستهجان، وهما حالتان طبيعيتان للإنسان»[١]. ولذلك يدعو دعوة غريبة فحواها: «فلتنطق ألسنة الناقدين بما شاءت، ولتتسع لها صدور المنتقدين ما استطاعت، فلقد حرمنا الحرية في كلّ شأن من شئون حياتنا، فلا أقلّ من أنْ يتمتع بحرية النظر.. والتفكير»[٢]. ولعلّ شوقه إلى الحرية بمفهومها الشامل، هو الذي دعاه إلى توجيه هذه الدعوة التي تقبل- ضمنًا- الحملات «الاستهجانية» و«الاستحسانية» باسم «الانتقاد» أو النقد.

على كلٍّ، فقد كانت «للمنفلوطي» نظرات نقدية بهذا المنهج «الاستحسان والاستهجان» في تقويمه لأدب القدماء والمعاصرين على حدٍّ سواء، وإن كانت هناك بعض الإشارات أو اللمحات التي تنبئ عن إدراكه لقيمة النصّ على أساس بعيد عن الاستحسان والاستهجان، فهو حين يتناول لزوميات المعري- مثلًا- من خلال حديثه عن البيان، يتحدث في أسلوب عاطفي يتسم بالمبالغة، قائلًا: «ولا تزال نفسي تشتمل على لوعةٍ من الحزن لا تفارقها حتى الموت- كلّما ذكرت أن الأدب العربي كان يستطيع أن يكون خيرًا ممّا كان لوْ أن الله تعالى كتب للزوميات المعري النجاة من قبضة اللغة وأسر الالتزام»[٣].

ويلاحظ أن «المنفلوطي» نتيجة لمنهجه في «الاستحسان والاستهجان» يقعُ في المغالاة والتكلف، كما حدث عندما قرّظ كتاب «الفتاة والبيت» «لأنطون

(١) النظرات، ج ٣ ص ٥٩.
(٢) السابق، ص ٦٢.
(٣) النظرات، ج ١ ص ٣١.

الجميل» فيذكر أن ابنته، عادت إليه تقول: «إنني لم أهدِ إليها في حياتها خيرًا من هذا الكتاب»[١]، وأنها فضّلته على كتاب «النظرات»، ثم يذهب إلى أبعد من ذلك حين يعتبر الكتاب يدًا بيضاء أسداها إليه «أنطون الجميل»، ومن ثم، فإن ينصح الآباء والأمّهات أن يجعلوا هذا الكتابَ خيرَ هدية يقدمونها إلى فتياتهم، وأن «يأخذوهن بتلاوته مع كتب صلواتهن في مطلع كلّ شمس ومغربها، فما أحرزت الفتاة في بيتها خيرًا من كتاب (الفتاة والبيت)»[٢].

وهكذا فعل «المنفلوطي» حين توقّف عن «رباعيات الخيام» بالتناول، فقد أغدق عليه الكثير من الصفات الطيبة، والنعوت العظيمة، على طريقة الاستحسان والتقريظ، وهو لا يدخل إلى صميم العمل الفني، بل يشير إليه من بعيد، ويسترسل في الحديث عن انطباعاته- هو- وأحساسيسه تجاهه[٣].

و«المنفلوطي» في مقالاته عن الأدب والأدباء، يأخذ بأسلوب يميل إلى المبالغة العاطفية التي تعتمد على مشاعر البكاء والزفرات، ولكنه يلتفت التفاتات نقدية خاطفة تفيد القارئ في التعرف على حال الأدب والأدباء حينذاك»[٤].

وعلى كلّ، فإن النثر الأدبي لدى «المنفلوطي» يحقق تنوع القضايا التي يعالجها والتي تشمل اللغة والنقد والمتابعة للواقع الأدبي، وهو ما ينبئ- بصورة أو بأخرى- عن تطور ملحوظ، في التصوّر والأداء جميعًا.

---

(١) النظرات، ج ٢ ص ٢٢٢.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ٢٢٣.

(٣) النظرات، ج ٢ ص ١٦٦ وما بعدها.

(٤) انظر مقالته: «دمعة على الأدب»، النظرات ج٢ ص ٢٥٦ وما بعدها.

النثر الأدبي عند الرافعي:

يعدّ النثر الأدبي لدى «الرافعي» غاية الكتابة عنده، فقد نذرَ نفسه للأدب، وجعل من كلّ كلمة يكتبها لبنةً في بناء أدبي كبير وطموح، ومهما تباينت ملامحه ومعالمه- أي البناء- أدبٌ وكفى، بيدَ أن القارئ يستشعر أن الرافعي يكتب من أجل غاية الأداء، تشعِر المرء أنه أمام نماذج ينبغي أن يحتذي بها كل كاتب بالعربية، وأن يستبعد النماذج التي تخالفها؛ لأنّ نماذج الرافعي- من وجهة نظره- تمثّل الرقي والسّمو والتفوق، ومن ثمّ، كانت محاولاته في أكثرَ من مناسبة ليكتب للمتأدبين وطلاب المدارس كتبًا مدرسية في «الإنشاء» يحتذون فنّه، وينسجون على منواله، وممّا كتبه في هذه المحاولات كتابه المدرسي «ملكة الإنشاء»[١].

ويتّجه النثر الأدبي في كتابات الرافعي أكثرَ من اتجاه، وأبرزها اتجاهات ثلاثة: أولها: اتجاه تأملي وجداني، وثانيها: اتجاه نقدي تطبيقي، وثالثها: اتجاه أدبي تاريخي.

ويعدّ الاتجاه الأول أبرز هذه الاتجاهات، إذ ضمّ عددًا كبيرًا من الموضوعات، جمعتها كتبه: «أوراق الورد- السحاب الأحمر- رسائل الأحزان- حديث القمر- كتاب المساكين» بالإضافة إلى موضوعات متعددة ضمّنها مجلدات «وحي القلم» الثلاث. ويبرز في هذا الاتجاه ميلُه إلى الاستطراد والانسياب مع الأفكار، وما تولده المعاني من معانٍ أخرى، ويظهر هنا- بوضوح- ما يهدف إليه «الرافعي» من جعل كتاباته ذات غاية «إصلاحية»، فتبدو اهتماماتُه القوية والعميقة باختيار الألفاظ، وتركيب الجمل وابتكار الصور، وممّا يعطى القارئ انطباعًا بأنّ الكاتب له هدف «تعليمي» بالدرجة الأولى.

---

(١) حياة الرافعي، ص ٤٩.

وإذا كانت اعتراضات القارئ تكمُن في إسراف الرافعي وتطرّفه مع الغموض والإغراب، فإنّ الرافعي يقدم نماذج تبلغ الغاية في روعة الأداء، وتقترب من الشعر، وقد اعتبر بعضُ الكتّاب مقالته «احذري» قصيدة من «النثر الشعري»[1]، ومنها قوله يخاطب المرأة الشرقية:

«احذري وأنت النجم الذي أضاء منذ النبوة، أن تقلدي هذه الشمعة التي أضاءت منذ قليل..

إنّ المرأة الشرقية هي استمرار لآداب دينها الإنساني العظيم.

هي دائمًا شديدة الحفاظ حارسة لحوزتها، فإن قانون حياتها دائمًا هو قانون الأمومة المقدس.

هي الطهر والعفة، هي الوفاء والأنفة، هي الصبر والعزيمة، هي كلّ فضائل الأم.

فما هو طريقُها الجديد في الحياة الفاضلة، إلّا طريقها القديم بعينه!

أيّتها الشرقية! احذري.. احذري!»[2].

أمّا الاتجاه الثاني في النثر الأدبي لدى «الرافعي» فيهتم بالنقد التطبيقي، وهو ليس نقدًا علميًّا بالمعنى الدقيق، وإنما يرتكز إلى حدٍّ كبير على الانطباعية والتأثرية، ولكنه ذو أثرٍ على كلّ حال، في التوجيه والتقويم.. وقد تناول الرافعي عددًا من الكتب، وأبدى فيها آراءه، ومِن الكتب التي تناولها: ديوانُ الملاح التائه لعلي محمود طه،

---

(١) السابق، ص ٢١٣.

(٢) وحي القلم، ١ ص ٢٦٣.

وديوان الأعشاب لمحمود أبي الوفا، ومحمد لتوفيق الحكيم، والبؤساء ترجمة حافظ إبراهيم.

وقد تحدّث «الرافعي» عن الواقع الأدبي المعاصر له، ولعلّ أبرز ما كتبه في هذه الناحية مقالته عن «الشعر العربي في خمسين سنة» ويقصدُ بها الفترة التي سبقت إنشاءَ مجلة «المقتطف»، وتضمّ الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي والربع الأول من القرن العشرين تقريبًا. وقد تحدث فيها عن أسباب تخلف الشعر العربي قبل النهضة، ثم تكلّم عن آثار النهضة في إثراء الشعر وتقدمه، وقد ذكر بوعي يقظٍ وإدراك عميق هذه الآثارَ التي تتلخص في إدخال القصة إلى الشعر، وصياغة بعض الشعر على أصل التفكير في الإنجليزية والفرنسية، والانصراف عن إفساد الشعر بصناعة المديح والرثاء، والإكثار من الوصف والإبداع في بعض مناحيه، وإهمال الصناعات البديعية التي كان يُبنى عليها الشعر، والنظم في الشئون الوطنية والحوادث الاجتماعية، واستخراج بعض أوزان جديدة من الفارسية والتركية.

وواضحٌ أنّ للرافعي «رؤية ثورية»- إنْ صح التعبير- تطمح إلى التّجديد، ورفض الجمود، رغم ما يشاع عنه بأنه متعصّب للقديم، فمن خلال المقالة السابقة تبدو أصالةُ النظرة التي ينظر بها «الرافعي» إلى القضايا الأدبية، أنه مع التجديد الذي يثري الأدب العربي، وليس مع ذلك التجديد الذي يطيح بالأصول والفروع جميعًا.

وفي الاتجاه الثالث للنثر الأدبي لدى الرافعي، تبدو قدرتُه الواعية على استبطان التاريخ الأدبي، وفهم معظم القضايا الأدبية التي أثيرت على مدى هذا التاريخ، وقد كان يهدف من وراء التأريخ للأدب العربي أن يحقق عدة أهداف، منها: رد

الاعتبار لأدبنا القديم، وجلاء النماذج الراقية فيه، وإرشاد الناشئة والمتأدبين إلى مسار حركته صعودًا وهبوطًا، ثمّ المواجهة مع الدعوات التي ارتكزت على الترويج للعامية، والانحدار بالبلاغة العربية.

وأبرز ما كتبه في هذا المجال، كتابه «تاريخ آداب العرب»، ويؤرخ للشعر والنثر بصفة عامة، في الجزء الأول والثالث، أما الجزء الثاني فيتضمن الكلام عن إعجاز القرآن، وقد سبقت الإشارة إليه عند الحديث عن النثر الإسلامي.

وتبدو في هذا الكتاب قوة الذهن لدى «الرافعي» في التدليل على مقولاته وآرائه، ويظهر- بوضوح- إلمامُه بأبعاد الأدب القديم في شتى فروعه، ويبين من خلال منهجه فهمه الجيد لما ينبغي أن يكون عليه تاريخ الأدب في نهضتنا الحديثة. ويقارن بين ما ينتهجه مؤرخونا وأدباؤنا، وبين الأسلوب الذي يتخذه الأجانب والمستشرقون في تقديم التاريخ الأدبي، ويشير إلى تكاسل الذهن العربي الذي قاد إلى الاضمحلال فيقول: ولم تسقط دولة العقول في هذه الأمة إلّا منذ ابتدأ العلماء يعتبرون العلم فهم العلم كما هو. فتهافتوا على ذلك باختصار الكتب وشرحها وتفتيقها بالحواشي والتعاليق «الهوامش» وتلخيص المتون ونحو ذلك ممّا يورث الاضمحلال، ويفقد العقل معنى الاستقلال، ويجعل القرائح المتنقل: كل آونة يقرب إلى الزوال »[1].

ويمكن القول إن منهج «الرافعي» في تأريخه للأدب، كان يعتمد على المنهج الرأسي الذي يعنَى بتناول كلّ موضوع أدبي على حدَه، وهو يختلف عن المنهج الأفقي الذي درج عليه المستشرقون وبعض العرب في تقسيم التاريخ الأدبي إلى عصور وفترات

(١) تاريخ آداب العرب، ج١ ص ٢٣.

زمنية معينة مثل العصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصر الأموي.. الخ، وهو بهذا المنهج- كما يعتقد- يخدم الموضوعات الأدبية كوحدات متكاملة في كل العصور والأزمنة[1]، واستعراض أبواب كتابه «تاريخ آداب العرب» يبين هذا بوضوح؛ فالباب الأول يتحدث عن اللغة، والثاني عن الرواية والرواة، والثالث عن منزلة القرآن الكريم من اللغة، وإعجازه، والرابع عن الخطابة والأمثال، والخامس عن الشعر ومذاهبه.. ويتوقف في كلّ باب عند كلّ ما يتصل بعنوانه من تاريخ وقضايا حتى يستوفيه.

ولم يتوقف «الرافعي» عند «تاريخ آداب العرب» بل تناول الأدب القديم بالشرح والتفسير كلما عنَتْ له مناسبة، فقد أدلى برأيه في كتب الأدب القديمة، وعن إمارة الشعر في العصر القديم، وعن الشاعر أبي تمام، وكانت له آراؤه القيمة والعميقة التي تتّسم بالوعي والبصيرة النافذة، ومن ذلك رأيه في «امرئ القيس» الذي يقول عنه: «إنما هو عقل بياني كبير من العقول المفردة التي خلفت خلفها في هذه اللغة، فوضع في بيانها أوضاعًا كان هو مبتدعها والسابق إليها، ونهج لمن بعده طريقتها في الاحتذاء عليها، والزيادة فيها، والتوليد منها، وتلك هي منقبتُه التي انفرد بها، والتي هي سرّ خلوده في كل عصر...»[2].

ويبقى القول، إن النثر الأدبي عند الرافعي، يمثل مجالًا رحبًا لعبقريته الأدبية التي تحرّكت في أكثر من اتجاه لتقديم النموذج الأدبي الراقي، وجلاء حقيقة الأدب العربي في عصوره الزاهرة، مستعينًا بذهنه المتوقّد، وثقافته العربية العميقة.

---

(١) السابق، ص ١٧ وما بعدها.

(٢) وحي القلم، ج٣ ص ٣٥٦.

النثر الأدبي عند الزيات:

تتعدّد ملامح النثر الأدبي عند الزيات بين الحديث عن اللغة وتناول الواقع الأدبي، وتقديم الدراسة الأدبية والنقدية الموجزة، والتأملات الذاتية، والترجمة لبعض الشخصيات الأدبية التراثية والحديثة.

وقد اتخذ الزيات في أكثرَ من مناسبة فرصته للحديث عن اللغة، والدعوة إلى إصلاح طرق تدريسها سواء في الأزهر أو التعليم الحكومي، وقد دعا إلى الاستفادة من العامية بعد غربلتها وردّها إلى أصولها الفصحى، وأجاز استخدام العامية في الحوار، وطبق ذلك فعلًا في بعض موضوعاته[١].

وقد شارك الزيات في الواقع الأدبي بالحديث عن حال الأدب والأدباء، ودعا إلى الاهتمام بالأدب الراقي، كما شارك في الإدلاء بآرائه في القضية الأدبية المثارة مثل قضية أدب اللذة أو أدب المجون. وأورد آراءً تحفظ عليها بعض النقاد لإباحته هذا الأدب، وإن كان قد طالب بعدم نشره، ودعا إلى الأدب الموحي دون الأدب المكشوف[٢].

وللزيات في نثره الأدبي نظراتٌ نقدية عميقة تتسم بالأصالة والابتكار، فهو مثلًا حين يدرس الربيع في الشعر العربي، يرى أنّ الصور الحديثة للربيع هي صور الربيع في الشعر القديم، ويرى أن الشعراء لم يتحدثوا عن الربيع بالخصوصية التي ينبغي أن تعزَى إلى كلّ شاعر. ومن ثمّ يدعو إلى ضرورة إبراز الشعور النفسي في الشعر

---

(١) في ضوء الرسالة، ص ١.

(٢) أحمد حسن الزيات بين البلاغة والنقد الأدبي، ص ٣٣٠.

الحديث ليؤدي دوره الفعّال في ترقية الوجدان وتغذية الإحساس. وهو ما يوضّحه في الفقرة التالية:

«... قرأت ما قال شيوخ الشعر وشبابه من صفوة المتأخرين، فلم أجد إلّا كلامًا عامًّا يقال في كل ربيع، ووصفًا مجملًا يصدق في كلّ روضة، تعبيرات محفوظة من لغة الشعر، وتشبيهات منقولة من موروث البيان، صاغها كلّ شاعر على حسب طاقته وآلته، فجاءت وصفًا لربيع مجهول لا حقيقة له في الخارج، ولا أثر له في الذهن، أمّا الشعور النفسي الذي يدرك الشعر الأصيل في جوٍّ معين ومنظرٍ محدود وزهرة خاصة؛ فيصل به بين النفس والطبيعة وبين الفكر والصورة وبين الفن والواقع، فذلك ما لا أثرَ له فيه»[1].

ورغمَ هذه النظرة العميقة المتسمة بالأصالة والتجديد، فإنه يرفض المقاييس الغربية للأدب العربي، من أجل إيجاد فن نقدي مستقل يقوم على العلم والخبرة والأصالة، ويتمّم جهود عبد القاهر وأبي هلال وابن الأثير، ويستفيد في الوقت نفسه بما يصدر عن هذه المقاييس من أضواء تتلاءم مع أدبنا[2].

ولذلك تراه يتحدث عن المذاهب الأدبية السائدة في أوروبا بوعي، ومفضلًا بعضها على البعض الآخر، أو بمعنى أصح محاولًا الاستفادة من بعضها الذي يتلاءم مع واقع أدبنا. وقد ظهر أثر هذا الحديث في مناقشته مع عبد الرحمن الشرقاوي حول الواقعية والكلبية، ورفضه لما يدعو إليه بعض المنتسبين إلى الواقعية من تناول الواقع الدميم والقبيح فقط لاعتقادهم أن الشرّ في الناس هو الأصل[3].

---

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٢٦.

(٢) في ضوء الرسالة، ص ي.

(٣) السابق، ص ٦١.

لقد اشتمل النثر الأدبي عند الزيات على قضايا كثيرة تتعلق بمسيرة الأدب العربي، ويعود إليه الفضل في تفجيرها، حيث تناولها وتابعها من بعده كثيرٌ من الأدباء. ويلاحَظ أنه في تفجيره لهذه القضايا كان يقف بعيدًا دون أن يدخل في معارك أدبية حادة، مثل تلك التي حدثت بين الرافعي والعقاد، أو بين الرافعي وطه حسين مثلًا، بل وقف على الحافّة يدلي برأيه في اعتدال، ويبتعد عن الغلو والشطط، كما فعل مع «طه حسين» عندما كان هذا رئيسًا لتحرير «الوادي» وأثيرت بينهما مسألة الإيجاز والإطناب في الأسلوب[١].

ومن الجدير بالإشارة أنّ «الزيات» يعزى إليه الفضل في إثراء الحياة الأدبية بالعديد من المعارك الأدبية التي تفجّرت على صفحات الرسالة، ولعل سعة أفقه ورحابة صدره، وإيمانه بالرأي الآخر؛ كان وراء صبره الجميل على تمدد المعارك واتساع مداها على صفحات الرسالة.

وقد حفل نثر الزيات الأدبي بعددٍ كثير من التراجم التي قدمها عن أدبائنا القدامى وأدبائنا المحدثين، بل إنه كان يستغل فرصة رثائه لأحد الأعلام، فيقدم ما يشبه الترجمة الموجزة لحياته وأعماله، ولعلّ أبرز مَن ترجَم لهم: المتنبي، والمعري، وابن سينا، والبحتري، وإقبال، وحافظ، وشوقي أمين، والمنفلوطي، والرافعي، وغيرهم مِن الأعلام.

ويمكن القول إن نثر الزيات الأدبي كان- بحقّ- صورةً شبه كاملة للواقع الأدبي في زمنه.

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٢١٢.

النثر الأدبي عند البشري:

كتب «البشري» مجموعةً لا بأس بها من الموضوعات التي تتناول الأدب والفنون بعامة كتابيْه «المختار» و«قطوف»، وأهمها ما ورد في الجزء الأول حول القضايا الأدبية في عصره وأيامه، وهي قضايا بمنطق تلك الأيام تمثل مرحلة متقدمة في الأدب الحديث، وتعبّر عن وعي ملحوظ بما يدور في الأفق الأدبي خاصة، فضلًا عن فهمٍ جيّد لمسيرة الأدب العربي منذ نشأته حتى العصر الحديث.

ويمكن القول إن «البشري» في نظراته التاريخية للأدب العربي، كان يطالب بضرورة تخليص الأدب، شعرًا ونثرًا، من الأثقال والقيود التي تعوق حركته وتقيد مسيرته، سواء في الشكل أو المضمون، ولعلّ هذا يظهر بوضوح في موضوعه «كيف نبعث الأدب وكيف نتروّاه؟»، فهو يدعو النشء إلى دراسة الأدب العربي في نماذجه الجيدة أو أمهات كتبه؛ لأن ذلك سوف يكسبهم أدبًا عظيمًا، يمتع حقًّا وينعم الروح حقًّا بما ينفض من عاطفة معتلجة، ويصور من دقيق حسن، ويتدسس إلى ما استكن في مطاوي الضمير، إلى ما أصاب من المعاني البارعة وما تعلق به من الأخيلة الرائعة، وما تصرّف فيه من كلّ دقيق وجليل في جميع الأسباب الدائرة بين الناس، ما ترك جليلًا من الأمر ولا دقيقًا إلّا مسّه وعرض له، وعالجه بالتصوير والتلوين، وكلّ أولئك يصيبه في مصطفى لفظ، ومحكم نسج، وبارع نظم، ودقة أداء، وحلاوة تعبير!»[(١)].

وهذا الاعتزاز بالأدب العربي الموروث لا يأتي اعتباطًا أو بدافع الانتساب إلى هذا الأدب وأهله، وإنما ينبع عن نظرة موضوعية يلخّصها بقوله: «وذلك أن في

(١) المختار، ج ١ ص ٦٦.

مأثور العربية أدبًا غنيًّا ثريًّا، وأتى سلفنا العظيم بمطالب الشعور ومطالب الحضارة جميعًا»[(١)].

ولكنّ هذه النظرة لا تذهب به إلى حدّ عبادة القديم أو تحنيطه كما يفعل البعض، وإنما هي خاصية تميز موقفًا أدبيًّا يترتب عليها موقف آخر. وهذا الموقف يمثل خصيصة أخرى من خصائص الكاتب وهي الإيمان بالتطور الأدبي، اعتقادًا منه بأن تطور الأدب يرتبط بتطور الحياة، بل إنه يقطع أو يؤكد بوضوح قاطع، أنّ الأدب «كائن حي»، وهو مرادفٌ للأدب الحق الذي يتحدث عنه فيقول:

«وأنت خبيرٌ بأن الأدب الحقّ إنما يتكيّف بما هو كائن، ويترجم عمّا هو واقع، ومع هذا تجدُ كلّ أدب حي متحرك في تطور مستمر طوعًا لتطور العوامل والأسباب»[(٢)].

ثم إنّ «البشري» مع التطور الأدبي الذي لا يذوب في غيره من الآداب، وإذا كان يعترف بأن الأدب الغربي أو الأوروبي الذي نقلده هو طريقنا إلى ما نستشرف له من التقدم، إلّا أنه يحذر من بعض صوره التي لا تتفق مع واقعنا ولا تستريح إليها أذواقنا، فضلًا عن «عجز بعض نقلته سواء في شعره أو في نثره، وقلة محصولهم من العربية، واضطرارهم بحكم ذلك إلى إخراجه، مترجمين كانوا أو محاكين ومقدلين، في صور بيانية شائهة الخلق ناشزة الطبع، لا تحس إلا مليخة باردة في مذاق الكلام!»[(٣)].

---

(١) السابق، ص ٦٨.

(٢) المختار، ج١ ص ٦٨.

(٣) السابق، ص ٦٩، وانظر أيضًا، ص ٢٣ حيث يحمل على التكلف والتعقيد والزخرفة.

ولعله بهذا، يؤكّد نظرته التي تتفق بصورة عامة مع نظرة أعلام البيان في النثر الحديث في مصر إلى تكوين أدب قوي يرتقي فيه التعبير شكلًا وموضوعًا، ويعتمد على أساسٍ من الثقافة العربية الموروثة ورافدٍ من الثقافة الأجنبية المكتسبة، ويتطور مع واقع العصر والزمان مثل الكائن الحي سواء بسواء، والسؤال الآن: هل استطاع «البشري» أن يحقّق في كتاباته هذا الأدبَ القوي انطلاقًا من هذه النظرة؟

والإجابة بلا ريب، تؤكد تناسق رؤيته مع تطبيقه، خاصة في كتابه الهام «في المرآة»، والذي يمثل أرقى ما كتب، وأفضل ما صوّر.

بيدَ أنّ هنالك خصيصة أخرى تميز النثر الأدبي عند «البشري» وهي نظراته النقدية العميقة والمتفردة، سواء ما يتعلق بالأدب الموروث أو الأدب الحديث.

ومن القضايا التي تؤكد ذلك ما ذهب إليه خاصّة بكتاب «ألف ليلة وليلة»، فهو على وعي جيد بتاريخ هذا الكتاب، وما قيل فيه، ولكنه يجزم- ولعله أول من فعل ذلك- بأنّ «ألف ليلة وليلة» لم يكتبها كاتبٌ واحد، ولم تؤلَّف في زمان واحد، ولا في مكان واحد. ويعلل ذلك بأنه «قد يعلو في أغراضه ومعانيه وعباراته علوًا كبيرًا في بعض المواضع، وأنه ليسفّ في ذلك إلى غاية الإسفاف في مواضع آخر، وأنه ليحدّثك حديث شاهد العيان عن بغداد في أزهى أيامها، كما يحدثك حديث شاهد العيان عن القاهرة في أظلم عهودها.. الخ. كما أنك تجد هذا الكتاب في العربية، غير في التركية، وتجده في كلتيهما غيره في الفارسية»[(١)].

ثم إن نظراته النقدية الواعية في رفضه لمؤلفات الكسار والريحاني ومؤلفي (المسرح الهزلي)؛ لأنّ هذا التأليف في رأيه يفرغ المسرحيات في لغة عامية وهي ليست من

(١) المختار، ج١ ص ٤٤.

الأدب، على الرغم ممّا توحي به أو تعطيه من قدرة على التهكم اللاذع والإضحاك، وبجانب ذلك فإن «البشري» دعا إلى تأصيل فن «المسرحية» في الأدب العربي، وفق الأصول الأدبية والمنهج الفني، ولعله كان يرمي إلى علاج ظاهرة (المسرح الهزلي) بطريقة عملية، تتجاوز انتقاده- كما فعل المنفلوطي- إلى تأصيل فن راق[١].

ثمّة خصيصة أخرى، وتتعلق بمعظم أعلام البيان، وهي موقفهم غير الودي من تركيا، وقد نهج «البشري» في تناوله للأدب وتأثير العصر التركي عليه؛ نهجًا مسايرًا لأعلام البيان، بل إنه بدا مغاليًا في وصفه لتأثير الترك على الأدب العربي في مصر[٢]، ولعل ذلك يرجع إلى تأثره مع الأعلام بتلك الحملة الشرسة التي انطلقت ضد تركيا في عهد السلطان عبد الحميد خاصة لدوافع سياسية، واستعمارية على وجه التحديد.

ومن هذه الخاصية تبدو نظرته إلى تطور الأدب ذات مفهوم يثير- من أوجه الخلاف- أكثر ما يثير من أوجه الاتفاق، وهي نظرة تربط تطور الأدب بالتطور السياسي[٣]، وإذا صحّ أن الأدب يرتبط في ازدهاره وذبوله بازدهار السياسة وذيولها في بعض الأحيان، فإنه لا يصح في بعضها الآخر على كلّ حال.

ويبقى القول بأن «البشري» قد تحدّث عن البلاغة وسرد تاريخها وتطورها بوعي يدلّل على أصالة حسّه الثقافي والأدبي، خاصة إذا أضفنا إلى ذلك ما كتبه عن الفن والموسيقى والطرب وغيرها مِن أمور تدخل دائرة الأدب، وتتصل بها بسبب أو

(١) السابق ، ص ٤٨.

(٢) السابق أيضًا، ص ٢٤، ٢٧.

(٣) المختار، ج١ ص ٦٧.

بآخر[1]، لقد أضاف بذلك بعدًا ثقافيًّا متميزًا، خاصة في فهم موسيقى الكلمة، وهو فهمٌ شاركه فيه أعلامُ مدرسة البيان بصورة أو بأخرى.

خصائص عامة للنثر الأدبي:

يمكن القول إنّ النثر الأدبي في مدرسة البيان كان يهدف في مجملِه إلى تحقيق غاية أدبية «إصلاحية»- إذا صح التعبير- وذلك عن طريق تقديم النماذج والقضايا إلى ترقّي الأدب موضوعًا وأسلوبًا، ولذلك حفل بالقضايا والنماذج العديدة التي ما زال لها تأثيرٌ حتى هذه الأيام في الربع الأخير من القرن العشرين، ويمكن الإشارة باختصار إلى أهمّ خصائص النثر الأدبي في مدرسة البيان من النقاط التالية:

١ـ اهتم هذا النثر بقضية اللغة وأوْلاها اهتمامًا خاصًّا من أجل إصلاحها وطرق تدريسها، ثم إثرائها بالثقافة العربية والإسلامية، وتخليصها من الركاكة والضعف والعامية.

٢ـ حفلَ النثر الأدبي بالكثير من القضايا الأدبية والنقدية التي تعالج الواقع الأدبي والمستوى الفني للكتابة والأدب بوجهٍ عام، وساعد على ذلك مشاركة الأعلام في تفجير هذه القضايا ومشاركتهم في المعارك الأدبية التي دارت حولها.

٣ـ يعدّ النقد الذي قدّمته مدرسة البيان في النثر الحديث نقدًا انطباعيًّا تأثريًّا في معظمه، ولا يمنع ذلك من وجود نظرات نقدية عميقة لها أهميتها وقيمتها الفنية.

---

(١) المختار، ج٢ ص ٢٤-٣٩، ويتحدث الباب الرابع في هذا الجزء عن الفن والموسيقى والطرب وديمقراطية الفنون وسيد درويش وسلامة حجازي والشيخ أحمد ندا.

٤ـ تعدّ مدرسة البيان المدرسة التي حملت عبء التأريخ للأدب العربي، خاصة في النصف الأول من القرن العشرين، وهو مدخل وجّه إلى نقاط القوة والضعف في أدبنا العربي على مدى تاريخه.

٥ـ ضمّ النثر الأدبي في مدرسة البيان نماذج أدبية تنتمي إلى التأملات الوجدانية، وتعتبر من أرقى ما كتب في النثر الأدبي، ويصل بعضها أحيانًا إلى مستوى ما يسمى الشعر المنثور.

٦ـ اهتم النثر الأدبي- على تفاوت بالطبع- بالتراجم للشخصيات الأدبية في مختلف العصور الأدبية، وجلاء كثير من القضايا الأدبية والنقدية من خلال هذه التراجم.

٧ـ تعدّ الروح الطموح إلى التجديد سمة عامة من سمات النثر الأدبي في القضايا التي تناولتها مدرسة البيان.



الفصل الثاني:
خصائص الفنون الأدبية

أولًا: المقالة.

ثانيًا: الرسالة.

ثالثًا: المراثي

رابعًا: القصة.

خامسًا: الترجمة.

الفصل الثاني

الفنون الأدبيّة

توطئة:

حققت مدرسة البيان إنجازًا هامًّا في ميدان الفنون الأدبية، بما أضافته من مستوى فني رفيع إلى بعضها، وبما حاولته من تأصيل بعضها الآخر في تربية الأدب العربي الحديث في مصر.

فقدِ ارتقت مدرسة البيان بفنّ «المقالة» إلى مستوى عالٍ من الأداء التعبيري بالقدرة على العرض والصياغة، ممّا جعل «المقالة» البيانية، تحقق المواصفات الفنية الراقية المعتمدة على السلاسة والتدفق والإقناع فضلًا عن التصوير الحي للأفكار والقضايا المختلفة.

كذلك فإنّ مدرسة البيان بذلت جهدًا ملحوظًا في الفنون الأخرى مثل: الرسائل، والمراثي، والقصة، ويمكن القول: إن بعض الأعلام قد حققوا الريادة في فنّ القصة بالذات، وحاولوا أن يكتبوها وفقًا للمقاييس والأصول الحديثة.

ويضاف إلى ذلك ما قدّمته المدرسة البيانية من جهود في التعريب، القائم على روح النص والصياغة في اللغتين، المترجم منها والمترجم إليها.

وسوف يرى القارئ- فيما يلي- تناولًا مفصلًا لكلّ فنّ من هذه الفنون الأدبية ومدى إسهامات الأعلام في كلّ منها. ولا يخفى على القارئ مدى تقارب وتشابه الخصائص الفنية.

أولًا: المقالة

المقالة عند المنفلوطي:

يمكن القول: إن هناك ثلاثة أنواع رئيسية للمقالة في نثر «المنفلوطي»: أولها المقالة العادية، وثانيها المقالة القصصية، وثالثها المقالة التخيلية، وفيما يلي تناولٌ لكلّ نوع وخصائصه:

- **المقالة العادية:**

هذه المقالة غالبًا تتكون من مقدمة وعرض وخاتمة، وتكون المقدمة قصيرة في العادة، وقد تكون سؤالًا من سائلٍ حول قضية أخلاقية أو اجتماعية أو أدبية أو سياسية، ويضعه «المنفلوطي» في صدر المقال مباشرة، أو تكون رسالة من مجهول حول قضية معينة تخصّ بعض الفئات أو الطبقات، أو تتناول موضوعًا طريفًا مثل الزواج من البغايا، أو تكون المقدمة تعليقًا على خبر قرأه في الصحف مثل عثور الشرطة على جثة امرأة ماتت جوعًا في المقطم.. الخ.

وفي هذه المقدمة، يستعين المنفلوطي بالعناصر المثيرة للقارئ والمنبهة له، كأن يقرّر حقيقةً ثم ينقضها، مثل قوله: «كنت لا أسأل الله تعالى إلّا تقدم هذه الأمة وارتقاءها، وبلوغها في المدنية مبلغًا يؤهلها لمجاراة الأمم الغربية في عظمتها وسلطانه، فأصبحت أسأله ألا يستجيب دعائي، وألا يُنيلها من تلك المدنية فوق ما نالها»[١].

والمقدمة لا تستغرق حيزًا كبيرًا في المقالة، فقد تكون فقرة أو عبارة قصيرة أو جملة يدخل بها إلى صلب الموضوع ليعالجه بالطريقة الملائمة.

(١) النظرات، ج ٣ ص ١٦٣.

أمّا العرض، فيحظى بنوعٍ من الإلحاح وتقليب الأفكار والعناصر على أكثر من وجهٍ وأكثر من صورة، إذْ إنّ العاطفة لدى المنفلوطي تؤثر إلى حدّ «ما» في تدفق الأفكار وانسياب الجمل والعبارات التي تثري، دون أن يحجزها حاجز، أو يمنعها مانع، بل إنها تتواصل حتى تصل في بعض الأحيان إلى الوقوع في التكرار الذي يشكّل أحيانًا بعضَ الأعباء على النّص، بيدَ أن المنفلوطي- في معظم الأحوال- يحافظ على بثّ الحيوية في أفكاره وشدّ القارئ إلى الموضوع بوساطة تدفقه العاطفي، رغم المحاذير الأسلوبية التي يسببها هذا التدفق.

وتأتي الخاتمة عادة لتلخص نتيجة العرض، وغالبًا ما تكون على هيئة نصيحة وعظيّة، خاصة في القضايا الاجتماعية والأخلاقية[١].

• المقالة القصصية:

ويحتلّ هذا النوع من المقالات جانبًا كبيرًا من مقالات «المنفلوطي»، وتعتمد المقالة على حكاية يسردُها، وتستغرق معظم المقالة، ومن خلالها يلحّ «المنفلوطي» على الفكرة الأساسية التي يعالجها، ويذكّر بها من حين لآخر في خلال السرد القصصي، ويمكن اعتبار هذه المقالات أساسَ قصصه التي وضعها وألّفها، بل إن بناءه القصصي يكاد يكون متشابهًا مع هذه المقالات.

ويتراوح اعتماد المقالة على القصة ونوعها، فقد تكون في المقالة قصة تستغرق مساحتها[٢] أو يكون هناك أكثر من قصة[٣]، وتختلف القصص هنا بين الحكاية المسموعة والحكاية التاريخية والحكاية المخترعة، والحكاية ذات الأصول الأجنبية.

---

(١) انظر مثلًا: خاتمة مقالته الإحسان في الزواج، النظرات، ج ١ ص ٢١٣ وما بعدها.

(٢) انظر مثلًا: مقالة (عبرة الدهر)، النظرات ج ١ ص ١٠١.

(٣) انظر مثلًا: مقالة (الصدق والكذب)، النظرات ج ١ ص ١١٢.

وغالبًا، ما كان «المنفلوطي» يخترع الكثير من القصص التي يضمّنها مقالاته، فهو مثلًا حين أراد أن يعالج قضيّة «الأوصياء» الذين يظلمون القصّر، ويأكلون حقوقهم، ويهملون تربيتهم، ويعرضونهم للمخاطر والمهالك، يخترع قصة وصي ظهر بمظهر الوفي الشّهم، ولكنه يخون الأمانة ويستأثر بكلّ شيء لنفسه على حساب الفتى القاصر الذي تركه الموصي(١).

ويلاحظ أنّ هذا النوع من المقالات القصصية قد ألحّ عليه أعلام البيان في مقالاتهم بصفة عامة، ولعلّ ذلك يرجع إلى اهتمامهم بجذب القارئ وشد انتباهه والتأثير فيه، ويعد هذا النوع تطورًا ملحوظًا في فنّ المقالة في النثر الحديث، يعطي لمدرسة البيان فضل الريادة.

• المقالة التخيلية:

لا يشغل هذا النوعُ من المقالات حيزًا كبيرًا في مقالات «المنفلوطي»، ولكنه يمثّل نوعًا متميزًا لدى المنفلوطي وأعلام البيان جميعًا، ويبدو أن «المنفلوطي» كان متأثرًا في كتابته بكثرة قراءاته لَمَا كتبه «أبو العلاء المعري» حيث يحاول في بعض مقالاته- هذه- تقليده في «رسالة الغفران»، بل إنّه يخصص مقالة منها لتلخيص هذه الرسالة بأسلوبه وطريقته وتصوّره. وهناك ثلاث مقالات تعبر عن هذا النوع من المقالات التخيلية بوضوح، وهي مقالات «مدينة السعادة»، و«رسالة الغفران»، و«يوم الحساب».

ومدينة السعادة تصورٌ خيالي لمدينة فاضلة «يعيش أهلها سعداء لا يشْكون همًّا لأنهم قانعون، ولا يمسكون في أنفسهم حقدًا لأنهم متساوون، ولا يستشعرون خوفًا لأنهم آمنون»(٢).

---

(١) النظرات، ج ٢ ص ١٢٩ وما بعدها.

(٢) النظرات، ج ١ ص ٧٥.

و«رسالة الغفران» تلخيص لرسالة الغفران بمفهوم «المنفلوطي»، ويتناول بعض الشخصيات التي وردت في الرسالة من خلال ما يمكن تسميته «بالإسقاط» على الواقع المعاصر(١).

أمّا «يوم الحساب» فهي تقليدٌ صريح لرسالة الغفران، من خلال شخصيات معاصرة مثل رجل الإسلام «محمد عبده» ورجل المرأة «قاسم أمين»(٢).

وتعتمد هذه المقالات بوجْه عام في تخيّلها على «الحلم»، ومن خلال الحلم تتحرك الأحداث والشخصيات بما يريد الكاتب قولَه، وإن كان فيها قال وكتب يعالج قضايا عصره، ويسقطها على الأشخاص والأحداث القديمة، ثم يعرض وجهة نظره في المجتمع القائم وعناصر إفساده وملامح فساده.. وأيضًا يطرح تصوراته الإصلاحية لتسود الفضيلة ويتحقّق الأمل المنشود.

وهذه المقالة تعد خطوةً متقدمة من جانب «المنفلوطي» إذ يوظف إمكاناته الثقافية والفنية في معالجة الواقع بطريقة مشوقة ومبتكرة، رغم ما قد يوجه إليه من تهمة التقيد والمحاذاة.

المقالة عند الرافعي:

تبدو المقالة لدى «الرافعي» وكأنها أكثر الأجناس الأدبية من حيث النضج الفني واستيفاء الأدوات والعناصر الفنية التي تجعل المقالة عملًا فنيًّا متكاملًا، وتستغرق المقالة جزءًا كبيرًا من إنتاج «الرافعي» الأدبي؛ حيث تمثل نصف إنتاجه تقريبًا، إن لم تزدْ على ذلك، وأنضج مقالاته: ما جمعه في كتابه الشهير «وحي القلم».

---

(١) السابق، ص ٩٠ وما بعدها.

(٢) السابق أيضًا، ص ١٣٧ وما بعدها.

وتنقسم المقالة في نثر «الرافعي» إلى ثلاثة أنواع، هي: المقالة العادية، والمقالة القصصية، والمقالة التخيلية، ويلاحظ أن هذه الأنواع تشيع في مقالات أعلام مدرسة البيان في النثر الحديث بوجه عام. وفيما يلي تناول لهذه الأنواع بإيجاز:

١ـ المقالة العادية:

تعتمد هذه المقالة على أساس التعامل المباشر مع الفكرة أو الموضوع الذي يريد الكاتب معالجته، وتلتمس لذلك عناصر البرهنة والحجة والدليل للوصول إلى الغاية التي يريدها الكاتب. وتنقسم هذه المقالة- عادة- إلى أجزاء ثلاثة: مقدمة، وفكرة، وخاتمة، والمقدمة مدخل طبيعي إلى معالجة الفكرة، وتطرَح فيها غالبًا القضية التي يُراد معالجتها في إطار حكمٍ عام أو سؤال أو جواب على رسالة، وبعد المقدمة تأتي الفكرة المراد معالجتها، وتتميز المعالجة على إشارات كثيرة إلى قضايا أخرى يمكن الاستغناء عنها بصورة ما. وكثيرًا ما يستشهد بحكايات أو موضوعات أو أخبار ليصل بفكرته إلى ذهن القارئ، وتأتي الخاتمة لتؤكد رأيه وتضع له خلاصة مركزة.

بيدَ أن القارئ يستشعر- عادة- أنّ هناك ارتباطًا وثيقًا بين أجزاء المقالة الثلاثة فلا يشعر بجفوة بين المقدمة أو الفكرة المعالجة أو الخاتمة.

ثمّة بعض المقالات التي تندرج تحت هذا النحو، ويمكن تسميتها بالمقالة «الخاطرة»، وفيها ينطلق الرافعي على سجيّته مرسلًا خواطرَه في جُمل متتابعة وفقرات قصيرة، وإشارات خاطفة، وهذه تتكئ على تأملاته الذاتية التي ينفرد فيها بنفسه، ويعبر عن أحاسيسه ومشاعره[١].

---

(١) انظر مثلًا: وحي القلم ج١، مقالة أيها البحر ص ٤٣ ، أو وحي القلم، ج٢ مقالة انتصار الحب ص ١٥٤.

٢- المقالة القصصية:

وتكاد معظمُ مقالات الرافعي تندرج تحت هذا اللون من المقالات، فكثيرًا ما يلجأ إلى استخدام القصة أو الحكاية بمعنى أدق؛ ليسلك موضوعه في نطاق من الفعالية الفنية- إن صح التعبير- ومفهوم أنّ القص أو الحكي يجعل القارئ أقرب إلى التفاعل مع العمل الفني من التعبير المباشر الجاف.

وقد ساعده هذا اللون من المقالات على الاستطراد، والتمدّد بمعانيه وأفكاره على صفحات عديدة، ممّا خلّف لنا في أدب الرافعي نوعًا من المقالات المسلسلة ينفردُ بها ويتميّز عن غيره من أعلام مدرسة البيان، وتتراوح السلسلة بين أربع مقالات واثنتي عشرة مقالة، مثلًا مقالاته: المشكلة السمكة، أحاديث الباشا، وصعاليك الصحافة[1].

ومن أفضل مقالاته القصصية مقالته «صعاليك الصحافة»، والتي ينتقد فيها أوضاع الصحافة والصحفيّين في عصره، ويستعين فيها بعناصر الفكاهة والتهكم والسّخرية، خاصة حينما يسمّي بعض أبطال المقالة «عمرو أفندي الجاحظ» أو شحاذ الجريدة، ويستعين أيضًا بنصوص من «الجاحظ»، وقصص وحكايات تراثية، لتساعده في حملته على الصحافة وأوضاعها الغريبة ومواقفها تجاه الشعب.

٣- المقالة التخيلية:

ويبدو أنّ هذا النوع من المقالات يشبع رغبةً ملحّة لدى الرافعي، في التخيّل، وبناء عوالم من الأفكار يتميز بها وحده.. وهو يعالج بهذا النوع وقائع وأحداثًا راهنة ومعاصرة له، ويفضل بذلك أنْ يجنح إلى الخيال، ليتخذ أشخاصًا من التراث

---

(١) وحي القلم، ج١ ص ٣٢٧، ج٢ ص ٦٢، ٢٦٢، ج ٣ ص ١٨٤ على الترتيب.

يجري على ألسنتهم ما يريد قولَه وما يتصوّره من تفسيرات للأحداث، أو يأخذ من الحيوان مطيّة لأفكاره وتصوراته، ففي مقالتِه «بين خروفين» يجري حوارًا بين كبشين ليعطي دلالاتٍ وانطباعات حول الطبائع البشرية والحيوانية. لقد كتب هذه المقالة- كما يزعم- استجابة لولده (الأستاذ عبد الرحمن) الذي طلبَ منه أن يكتب حول هذا الموضوع: «اجتمع ليلة الأضحى خروفان من أضاحي العيد، فتكلّما، فماذا يقولان؟»(١) ولكنه على كلّ حالٍ يجعل الخروفين يتحاوران ويتجادلان ويقولان ما يريد الرافعي قوله.

ولعلّ سلسلة مقالاته «الانتحار» والتي كتبها عندما سمع أنّ صديقًا أثيرًا لديه من الأدباء قد فكّر في الانتحار رغم يسره ورخاء عيشه؛ تجمع خصائص المقالة التخيلية لدى الرافعي.

فقد استدعَى مجموعة من الشخصيات التراثية: المسيب بن رافع الكوفي، وسعيد بن عثمان، ومجاهد، وداود الأزدي، وغيرهم؛ ليدير الحوار حول هذه القضية، ويسقط مشاعره ورؤاه حول حادثة الانتحار من خلالهم، ويصوّر حالة المنتحر وأفكاره تجاه نفسه ومن حوله. وقد بلغ الغاية في هذه المقالة على كلّ حال.

ويكفي في هذا المجال النصُّ التالي لتتضح طريقة «الرافعي» في كتابة هذه المقالة معتمدًا على الخيال والذكاء: «وحدّث المسيب بن رافع الكوفي قال: بينما أنا يومًا في مسجد الكوفة، ومعي سعيد بن عثمان، ومجاهد، وداود الأزدي، وجماعة؛ أقبل فتى فجلس قريبًا منّا، وكان تلقاء وجهي، لا أمدُّ نظري إلا انطلق في سمته، ووقف قريبًا عليه، وكنّا نتحدث فرأيته يتسمّع إلى حديثنا، فلما تكلم سعيد- وكان خافت

---

(١) وحي القلم، ج ١ ص ٥٩.

الصوت من علة به، وكنا نسميه النملة الصخابة- رأيت الفتى يتزحف قليلًا قليلًا حتى صار بحيث يقع في سماعه حسيسُ نملتنا.

وكان سعيد يقول: اجتزت أنا والشعبي أمس بعمران الخياط، فمازحه الشيخ فقال له: عندنا حِبٌّ[١] مكسور ، تخيطه قال: نعم إن كان عندكم خيط من ريح! فقلت أنا: فاذهبْ فجئنا بالمغزل الذي يغزلُ الهواء لنصنع لك الخيط.

قال مجاهد: هذا ليس بشيء في تنادر شيخنا وما يتّفق له، أخبرني أن رجلًا جاءه في مسألة، فدخل عليه البيت وهو جالس مع امرأته، فقال الرجل: أيكما الشعبي؟ فأومأ الشيخ إلى امرأته وقال: هذه..!

قال المسيب: وضحكنا جميعًا، وأخذ نظري الغلام، فإذا هو ناكس حزنًا وهمًّا، وكأنه لا يتسمّع إلينا ليسمع، بل ليشغل نفسه عن شيء فيها... الخ»[٢].

إنّ الرافعي في مقالاته- خاصة في النوعين الثاني والثالث- يؤكد على أهمية القصة والخيال، في عملية التوصيل الفني إلى المتلقي، رغم محاولاته للغضّ من شأن القصة، والاشتغال بتأليفها- كما سيأتي بيانه إن شاء الله- ولكنه في كلّ الأحوال، حاول أن يعطي للمقالة البيانية طعمًا متميزًا وفريدًا، وقد نجح إلى حدٍّ كبير.

المقالة عند الزيات:

تعدّ المقالة لدى «الزيات» من أفضل الأجناس الأدبية لديه، وأكثرها حظًّا في الكمّ والكيف، فإنتاجه الأدبي من المقالات غزير، وتبلغ المقالة عنده ذروة الفن من حيث توفّر عناصر المقالة الجيدة والناجحة، وقد تنوعت مقالاته بتنوع موضوعاته فكتب بها كلّ ألوان النثر.

---

(١) الحِبّ بكسر الحاء هو الزّير يستقطر الماءُ من أسفله فيخرج صافيًا، ويقال لرشْحه: قطر حبّ.

(٢) وحي القلم، ج٢ ص ٨٧ وما بعدها، وحياة الرافعي ص ٢٢٩-٢٣١.

وقد اعتمد الزيات في بناء المقالة بوجهٍ عام على تصميم هندسي محكَم، سواء في مقالاته الطويلة أو مقالاته القصيرة والتي كان يسميها بالفصول القصار.

ويمكن تقسيم أنواع المقالة لديه إلى ثلاثة أنواع: المقالة العادية، والمقالة القصصية، والمقالة الحوارية.

١ – المقالة العادية:

وتقوم المقالة العادية على عناصر المقالة المعروفة، المقدمة والعرض والخاتمة، ويسبق هذه العناصر العنوانُ باعتباره مع المقدمة مدخلًا إلى الموضوع، يشدّ القارئ ويجذبه إلى متابعة الموضوع، وللعنوان فلسفةٌ لدى الزيات، حيث يحرص على اختياره بدقة وعناية، ولذلك فإنه يعتمد على الاستفهام كما يرى القارئ في المجلد الرابع من وحي الرسالة مثلًا: متى يغضب الفلاح؟، كيف أعلن محمد حقوق الإنسان؟، أين المسلمون اليوم من الإسلام؟، ماذا بعد هذا؟ و قد يعتمد على فعلِ الأمر والكناية كما في عنوانه «تجلّد يا فاروق» بنفس المجلد الرابع.

أمّا المقدمة فهي تطرح القضية بإيجاز، وبطريقة مباشرة أحيانًا، وغير مباشرة في أحيان أخرى، وقد يستخدم النفي لزيادة الإثارة كما في قوله: «لا يا صديقي» لا أريد يا سيدي أن تبيض صحيفتي[1] والذي جعله مقدمةً لمقالته «قروية فيلسوفة».

وبعد المقدمة ينتقل إلى العرض مستعينًا بالتضمين والاقتباس من التراث ومن غيره ممّا يقوّي حججَه وبراهينه، ثم يصل إلى الختام أوالخاتمة، وعادة يلخص فيها ما يريده من مقالته. وقد يستخدم النداء في بعض الأحيان، ليحدّد رأيه بوضوح، ومطلبه من الذين يوجِّه إليهم المقالة.

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ١٤٣.

٢- المقالة القصصية:

والمقالة القصصية مثل المقالة العادية تعتمد على العناصر الثلاثة، ولكنها تستبدل الحكاية أو القصة بعض الموضوع: وعادة ما تكون القصة من مخزون الذاكرة الذي وعتْه في القرية أو العزبة، وتأتي للتدليل على ما طرحه الكاتب في المقدمة، ومن أفضل النماذج تعبيرًا عن المقالة القصصية، مقالته «من مخلفات الحرب هذا الطبلاوي أفندي» فهو يريد أن يؤكّد مكاسب الدول العظمى في الحرب الثانية وخسارة مصر، فيدلّل بقصة الطبلاوي أفندي الذي استغل- مثل طبقته- ظروف الحرب فأثْرى ثراءً غير مشروع، وسلك سلوكًا مرذولًا، قائمًا على الجهل والفجور. ويأتي في النهاية ليتساءل عن أمثال هذا الرجل في خلق الله، وهي خاتمة إيحائية عن الواقع المرير الذي تعيشه مصرُ بعد الحرب[١].

٣- المقالة الحوارية:

وتعتمد على التخيل، وتجري على هيئة حوارٍ بين الكاتب وشخص ما، وهي وسيلة من وسائل جذب القارئ وشدّه للموضوع. وفي نهايتها يلخّص فكرته أو دعوته بعد أن يضيء جوانب الموضوع من زواياه المختلفة، ويحقق بذلك الإقناع العقلي عن طريق الحوار بما يريد قوله. ومن أبرز الأمثلة مقالته «حول الديمقراطية»، وفيها يتحاور مع شاب مبتدئًا بفكرة «المستبد العادل» ورأي الإمام محمد عبده، ثم يصل إلى مناقشة فكرة الديمقراطية، والدعوة إلى نهوض الأمة على أساسٍ من الحرية، والديمقراطية تعترف بسيادة الأمة وحقّها في إملاء إرادتها[٢].

---

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٨٣-٨٧، وانظر مقالة «لمن الملك اليوم»، نبوءة من غير نبي، ص ٨٨.
(٢) وحي الرسالة، ج١ ص ١٧٣-٣٧٦.

ولكنّ عبارات الحوار تطول أحيانًا حتى تصل إلى فقرات، ولعل ذلك يرجع إلى ظروف الجدل، وضرورة التدليل على الحجة بالبراهين.

ويمكن القول: إن المقالة لدى الزيات تتميز- عمومًا- بالتسلسل في عرض الأفكار والوضوح في التعبير، والقوة في الحجة والبرهان، مع حسن الأداء وعمق التأثير.

ويلاحظ أن الزيات- أحيانًا- كان يلجأ في بعض مقالاته التأمّلية والرمزية إلى صيغة الخطاب ليحدث التأثيرَ المطلوب كما في مقالته الشهيرة «هبّي يا رياح الخريف»[١] والتي دعا فيها- بطريقة رمزية- إلى التمرّد على الواقع المهترئ وإصلاحه.

المقالة عند البشري:

تمثل المقالة في أدب «البشري» الكمَّ الأكبر، والكيف الأفضل أيضًا، ويكاد يكون معظم نتاجه النثري قاصرًا على فنّ المقالة، باستثناء قصته «حياء»، والتي سيأتي الحديث عنها إن شاء الله، وبعض المراثي كتبها في بعض الراحلين من معارفه وذوي قُرباه، حتى كتابه «التربية الوطنية» يمكن اعتباره مجموعة مقالات حوارية أو مقالة حوارية طويلة تتناول الحياة السياسية والدستورية التي ينبغي أن يعيَها المواطن لبناء المجتمع بناء متماسكًا على أسس الحرية والعدالة والتقدم.

و«البشري» في مقالته، يكاد يخضع للحالة النفسية التي يعيشها عند كتابتها، فهي تارة طويلة وأخرى قصيرة، وتارة بيْنَ بين، على عكس الزيات مثلًا الذي يرسم

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٤٤ وما بعدها.

مقالاته ويهندسُها حتى في المساحة أو الحجم، فيرى القارئ مقالاته الطويلة تكاد تكون متساوية، ومثلها مقالاته القصيرة. ولعل عدم التناسق لدى «البشري» يرجع إلى طبيعته «الفنانة» ذات المزاج المتقلب- إذا صح التعبير- لأنه يركّز في كتاباته على نواحٍ بعينها، يلحّ عليها ويبالغ في تصويرها، حتى ولو كانت تمثل جانبًا أو ملمحًا هامشيًّا في الموضوع الذي يعالجه.

ويمكن القول: إن المقالة لدى «البشري» تنقسم إلى ثلاثة أنواع، كما هي لدى أعلام البيان أو معظمهم، ويستطيع القارئ أن يتعرف على: المقالة العادية، المقالة القصصية، والمقالة التصويرية أو مقالة الشخصية. وفيما يلي إشارة موجزة لخصائص كلّ نوع من هذه الأنواع:

١ـ المقالة العادية:

وهي تنتظم عددًا كبيرًا من مقالاته، وتعتمد على العناصر المعروفة: المقدمة، العرض، الختام.

وتنتشر هذه المقالة في كتابيْه المختار (خاصة الجزء الثاني) وكتابه قطوف. وقد تأتي المقدمة غالبًا حاملة سؤالًا أو قضية، أو تقرر أمرًا معينًا، يمهّد لعرض الموضوع والبرهنة عليه.

ويأتي العرضُ لبسط القضية وتناول جوانبها المختلفة، مستعينًا بعناصر التأثير والتوضيح، خاصةً ما يعتمد منها على العناصر اللغوية والبلاغية، مثل: النفي، والاستفهام، والتعجب، والدعاء، والتمني، والاستدراك، والتشبيهات الطريفة. وقد يستخدم «الشعر» للتضمين بجانب بعض الآيات القرآنية.

وتعبّر الخاتمة عن رأيه النهائي عادة في الموضوع الذي يعالجه، وهي نهاية تتّسق مع المقدمة والموضوع، ومقالته «إلى أين؟ ألا من قرار؟» تكتمل فيها هذه العناصر بوضوح(١).

٢ـ المقالة القصصية:

وتمثل المقالة القصصية جزءًا لا بأس به من مقالات «البشري»، وما أكثر القصص التي تضفي على مقالته جوًّا من الحيوية والإثارة، خاصة تلك القصص التي ينقلها عن واقع الشعبية بكلّ ما فيها من طرافة وخصوصية وأبعاد متشعبة.

وغالبًا ما يلغي في هذه المقالة عناصر المقالة العادية جميعًا، فيلغي المقدمة والموضوع والخاتمة ليحولها جميعًا إلى قصة، وغالبًا ما يكون هو بطلها، تبدأ بالحكي على وقائع جرتْ له أو عاشها بنفسه، بل ويُشْرك القرّاء معه أحيانًا لمساعدته في حل القصة التي تعقدت ولا تجدُ حلًّا. وهكذا يشدّ القارئ بصورة أو بأخرى إلى التفاعل مع أفكاره، والاستمرار في متابعة كلامه وكتابته حتى النهاية.

ولعلّ أبرز الأمثلة على هذا النوع من المقالة ما كتبه تحت عنوان «إفلاس» ويعبّر فيها عن عدم قدرته على كتابة «حديث رمضان» الذي اعتاد أن يكتبه «للجهاد»، ويصوّر حاله في قالبٍ قصصي شائق وطريف في وقت واحد((٢)).

٣ـ المقالة التصويرية:

وهذه المقالة، كان من الأفضل تسميتها بالمقالة «الكاريكاتورية» لأنها تعتمد على التجسيم والتخييل إلى حدٍّ ما، ولكن تسميتها بالمقالة «التصويرية» أكثر تحديدًا

(١) المختار، ج١ ص ١٥٥-١٥٧.

(٢) السابق، ج ٢٠٠-٢٠١.

لمضمون هذه المقالة التي تنحو أحيانًا إلى الصراحة في بعض أجزائها، وتعالج الأمور خاصة ما يتعلق بالسياسة أو الوطن معالجة جادة، بل ومهمة!!

ويعدّ كتابه «في المرآة» بما يضمّه من مقالات؛ النموذج الحي لذلك النوع من المقالة، فهو يضمّ مقالات تصوّر عددًا من شخصيات المجتمع في السياسة والأدب والدين والاقتصاد.. ويركز فيها على أبرز صفاتهم النفسية أو الجسمية أو الخلقية، ويعمد إلى تجسيمها على هيئة كاريكاتورية، ثم يتجه إلى تحليل هذه الشخصية تحليلًا، موضوعيًّا وإن كان موجزًا، لا يملك المرء إزاءه إلا التسليم بقدرة «البشري» وتفرّده في هذا المجال.

ويتميز هذا النوع من المقالة بالاستعانة بالعديد من الصور البلاغية المبتكرة التي تتكامل في لوحات فنية مرسومة بالألوان، ويراعي رسامها النّسب الفنية ودرجات الألوان والظلال، على طريقته الخاصة والمميزة[(1)].

وعلى أية حال، فإن المقالة لدى «البشري» تؤكد في أنواعها المختلفة على بروز شخصيته وتفرده بأساليب المعالجة، وقدرته الجيدة على توصيل المعنى المراد إلى القراء.



(١) انظر مثلًا: في المرآة- مقالة (حافظ إبراهيم بك) ص ١١٣-١٢١.

ثانياً: الرسالة

رسائل المنفلوطي:

لا يوجد «للمنفلوطي» غير أربع رسائل ضمّنها الجزء الثالث من «النظرات»[1] وإن كانت هنالك بعض الرسائل التي ضمنها بعض مقالاته أو قصصه المترجمة، وهذه يصعب التعامل معها كرسائل خاصة «بالمنفلوطي»؛ إذ تبدو غير موثوقة النّسب، هل هي للمؤلف الأصلي صاحب النص المترجم، أم أنها من وضع المنفلوطي نفسه، اعتمادًا على تصرفه في الترجمة؟

بيدَ أنه من الأفضل الاعتماد على الرسائل الواردة في النظرات، لصراحة انتسابها للمنفلوطي صراحة قاطعة.

والرسائل الأربع تحمل عناوين: (كتاب في التقاضي- كتاب مقاطعة- كتاب تهكم- كتاب يأس) وهي رسائل شخصية بين صديقين، وإن كان «المنفلوطي» لم يذكر بالطبع اسم المرسل إليه، ومن هنا يرجّح الظن بأنّها نسجت ليحتذيها الذين يريدون كتابة رسائل إلى أخصائهم، فقد جاءت خالية من الحيوية، وروح «المنفلوطي» الانفعالية، لقد غلب عليها طابع الصياغة العقلية التي تهدف إلى «تصميم رسالة معينة»، وليس «التعبير عن أفكار خاصة في رسالة «ما»- ويمكن القول: إن عنصر «الافتعال» في الرسائل كان أكبر من عنصر «الانفعال» على كلّ حال.

رسالة «التقاضي» تعتمد على المبالغة المتكلفة، والسجع المحكم، وإن كانت ألفاظها سلسلة وسهلة، والرسالة قصيرة وموجزة، بل هي أقصر الرسائل الأربع،

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ٢٠٥ وما بعدها.

وتبدأ دون مقدمات. وتختم بكلمة واحدة هي «السلام»، وها هي الرسالة، «أنا سألتك حاجتي، أعزك الله، وبسطت إليك يد رجائي، فقد طرقت باب المكارم، واستمطرت غيث المراحم، ورجوت واحد الدهر همة وحزمًا، ونادرة الوجود كرمًا وفضلًا، فإن أنجزتها فليست أولى الهمم، ولا واحدة النعم، فلكَم سبقت إليّ منكم إياد تخرس دونها ألسنة الشكر، وتضيق بها جرائد الحصر، ولقد مثلت أيدك الله، بين أن أستشفع إليك بذوي الجاه عندك والزلفى لديك، وبين أن أكِلَ ذلك إلى كرمك وفضلك، وما طبعت عليه نفسك الشريفة من خلال الخير، وسجايا البرّ؛ فرأيت أن الثانية بك أحرى، وبفضلك أجدر، والسلام»[1].

أمّا الرسالة الثانية، وهي رسالة مقاطعة، فتبدو فيها المبالغة والتكلف أكثر من الرسالة السابقة، وتأتي ألفاظها أكثر جفافًا، ويعتمد «المنفلوطي» على استخدام بعض الألفاظ الجزلة والأمثال الغريبة والتعبيرات النزقة، فهو يستخدم مثلًا: القلب الشموس، المهر الأرن، أرغمت معطسه، أنهلته من جفائك وكبريائك شرّ منهل، فلا أوبة حتى يعود القارظان ويبْلى الجديدان، وإن كان القارئ يعثر ببعض الصور الجميلة والعفوية مثل قوله: والحب شجرة يغرسها الأمل في القلب، ثم يغذوها بمائه وهوائه...»[2].

وعلى كلّ، فإن مبرر المقاطعة لدى المنفلوطي يقوم على أساس كبرياء وجفاء الطرف الآخر، وهو ما جعله يقرر المقاطعة اعتمادًا على أسباب وانفعالات نفسية أكثر منها موضوعية. ممّا وضع الرسالة بصورة عامة في وضع المبالغة والتكلف.

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ٢٠٥.

(٢) السابق، ص ٢٠٦.

ولكنّ الرسالة الثالثة «كتاب تهكّم» فإنها- رغم تكلفها الشديد- تعتمد على عنصر السخرية والفكاهة، خاصة وأنه يتهكّم على طفيلي بخيل، يقول: «وإن أخوف ما أخاف عليك أن تكون أتيت من باب الخدعة الشيطانية التي يسمونها الرحمة، فإن كانت هي فالخطب عظيم، والبلاء جسيم، فإنك حيثما ذهبت وأنّى حللت، لا تقع عينك إلّا على يد شلاء، ورِجْل بتراء، وعين عمياء، وصورة شوهاء، وثوب مخرق، وشلوٍ ممزّق، وطريح على التراب سقيم، وجسم أعرى من أديم، فإن لم تفارق الرحمة قلبك، فارق المال جيبك، فطفت مع الطائفين، وتسوّلت مع المتسولين، ثم لا تجد لك رحيماً ولا معينًا، فارحم نفسك قبل أن ترحم سواك، ولا تنس أن تردّد في صباحك ومسائك، وفي مستأنف خطواتك، وفي أعقاب صلواتك؛ كلمة ابن الزيات «الرحمة خورٌ في الطبيعة»[1].

وواضح من هذا النص أن المنفلوطي استخدم ببراعة صورًا تعتمد على مفردات مجتمع الشحّاذين أو المتسولين- إن صح التعبير- كما أنه استدعى شخصية «ابن الزيات» أو محمد بن عبد الملك الزيات، وقد روّعه عنده أنه من البخلاء، كما استخدم المنفلوطي حكاية تاريخية عن «ساساني»، وهو رجل كان معروفًا بالفقر والبطر والاحتيال على الصدقات، وهذا أعطى للرسالة طابعًا ديناميكيًّا، رغم تكلف السجع، وجفاف الأداء.

أمّا الرسالة الرابعة- وهي أطول الرسائل- فيميزها الإسراف العاطفي في التعبير والتصوير، فضلًا عن الإفراط في المبالغة، ويستخدم المنفلوطي كلمات غريبة، لا تتناسب مع الرسالة بصورة عامة، مثل الجشب (الخشن من الطعام) والشيح والقيصوم، ورجوم السماء وأذن الجوزاء، وروق الظبي.

---

(١) النظرات: ج ٣ ص ٢٠٧ وما بعدها.

ولأن الرسالة عن اليأس، فإنها تضجّ بحالة قلقة، قد لا تتناسب أصلًا مع حالة الشخص اليائس، الذي يكون عادة أقرب إلى الاستسلام والتراضخ والانزواء، ولكن المنفلوطي يقيم الدنيا ويقعدها، على لسان اليائس، بل يقدم مشهدًا يكاد يكون من مشاهد القيامة: «يقولون ما أضيق العيش لولا فسيحة الأمل» «وأقول ما عذب الله عباده بنازلة القضاء، وصاعقة العذاب، وطاغية الطوفان، والزلزال الأكبر، والموت الأحمر، والخوف من الجوع، والنقص في الأموال، والأنفس والثمرات؛ بمثل ما عذّبهم بالأمل الباطل، وما ليلة نابغية، ضرير نجمها، حالك ظلامها يبيت منها صاحبها خيفة وحذرًا، فوق أرض تعزف جنانها (جمع جان)، وتحوم عقبانها، وتزأر سباعها، وتعوي ذئابها، وتحت سماء تتهاوى نجومها، وتتوالى رجومها، وتتراكم غيومها؛ بأسوأ في نفسه أثرًا من رجاءٍ كاذب يتردّد بين جنبيه تردّد القصة بين لحَيَيه، لا هي نازلة فيطعمها، ولا صاعدة فيقذفها»[1].

وقد نجح المنفلوطي في تصوير حالة التشاؤم التي تعتري اليائس، وتجبره على اليأس والانزواء في مواضع أخرى من الرسالة، مثل الفقرة الأخيرة التي اختتم بها الرسالة: «فها أنا قابع في كسر بيتي، ولا مؤنس إليّ إلا وحشي، ولا أنيس إلا وحدتي أتخيل البيت قبرًا، والثوب كفنًا، والوحشة وحشة المقبورين في مقابرهم لأعالج نفسي على نسيان الحياة، وأمانيها الباطلة، ومطامعها الكاذبة، حتى يبلغ الكتاب أجله، وهذا آخر عهدي بك وبغيرك، والسلام»[2].

ولعلّ هذه الرسالة أقرب الرسائل إلى عدم الافتعال، وكأنها كتبت حقًّا لصديق، وذلك للمبررات التي ساقها المنفلوطي في خلالها، وخاصة حال الناس وما وصلوا إليه من صراع وتهافت وغدر وفواجع ومنغصات.

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ٢٠٩ وما بعدها.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ٢١١.

ويتّضح من قراءة الرسالة أنها تعتمد على الاقتباس والتضمين اعتمادًا على الشعر، مثل «ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل»، وفي قوله ثم أنثني على كبدي خشية أن تصدعا، وعلى القرآن الكريم في قوله: ﴿... ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ...﴾[(١)].

ورغم أنّ معظم الصور مألوفة، ومأخوذة عن التصور القديمة، إلا أن هناك بعض الصور المتكلفة مثل قوله «ليت القدر ينشب أظافره بين سحري» (رئتي) ويخري نشوبًا لا يستقي بعده عرقًا نابضًا، ولا نفسًا متردّدًا..».

وعلى كلّ، تبقى رسائل المنفلوطي القليلة تمثل جانبًا من الجوانب الفنية التي أنشأها، وحاول أن يعبّر من خلالها عن بعض الأفكار الذاتية والاجتماعية، في إطار يتسم بالتكلف في بعضها، وبالعفوية في بعضها الآخر، ولعل الذي ألقى عليها ظلال التكلف والمبالغة العاطفية، هو خلوّها من تجربة حقيقية تدفعها إلى آفاق أكثر انتماء إلى عالم الموضوعية والواقع.

رسائل الرافعي:

تمثل رسائل «الرافعي» جانبًا هامًّا من جوانب أدبه، فهي تكشف كثيرًا من تصوراته ورؤاه تجاه العديد من القضايا الفكرية والإنسانية، وتميزها بشكل عام صفة التلقائية والعفوية، والانسياب الذي لا تتحكم فيه الصنعة، ولا تتدخل فيه الحرفة.

ويمكن القول: إن «الرافعي» يكاد يكون الوحيد من بين أعلام مدرسة البيان في النثر الحديث الذي حفظ له التاريخ كمًّا هائلًا من الرسائل، نشرت على الناس في

(١) سورة البقرة، الآية: ١٥٥.

كتاب أو كتب.. وهذ ميزة لها أهميتها، إذْ إن أعلام المدرسة البيانية، لأسباب متعددة لم يتحْ للناس أن يتعرفوا على رسائلهم إلّا بصورة محدودة. فالمنفلوطي لم يكتب إلّا أربع رسائل نشرت في «النظرات»، ورسائل «الزيات» ما زالت حبيسة لدى أحد الأدباء ولم تنشر، رغم أنها تتجاوز المائة، وكذلك البشري، فإن رسائله التي نشرت «بالمختار» كانت قليلة.

أمّا الرافعي، فقد هيأ له الله تلميذًا من تلامذته، قام بنشر رسائله أو جزء منها، كما أنه ترك جزءًا من رسائله متضمنًا بعض كتبه: رسائل الأحزان، وأوراق الورد.

ويستطيع القارئ أن يصنف رسائل الرافعي على هذا الأساس إلى نوعين: الأول: وهو رسائله الشخصية التي نشرها الأستاذ «محمود أبو رية» في كتابه «من رسائل الرافعي» والثاني: هو الرسائل التي تضمنها كتابه رسائل الأحزان وكتابه أوراق الورد. ولكلٍّ من النوعين خصائص ومميزات، ويمكن تسمية النوع الأول بالرسائل الشخصية والثاني بالرسائل التأملية.

ويمتاز النوع الأول- وهو الرسائل الشخصية- بأنه يكشف عن الوجه الآخر للرافعي، في هدوئه وطبيعته وتلقائيته ونفسه البشرية التي تحكم إنسانًا يعيش في مجتمع كبير وأسرة صغيرة.

وهذا النوع من رسائل الرافعي لا يعرف التكلّف ولا التعقيد ولا الغموض، إنه خلوٌّ من «الرتوش» و«الأصباغ» و«المكياج» الفني- إن صح التعبير-. وقد تراجعت هنا الصنعة لتحلّ محلها الكتابة العفوية التي تهتم بالفكرة أساسًا وتوضيحها.

وليس معنى ذلك أنّ «الرافعي» خرج على أصول فنّه أو طريقته في التعبير، ولكنه تغاضى مؤقتًا- إن صح القول- عن التنقيح، فجاءت رسائله عفوية خالية ممّا يؤخذ عليه أحيانًا من استطراد أو ازدحام في المعاني أو تداخل في الصور.

وبذلك تكتسب الرسائل الشخصية أهميةً خاصة في أدب الرافعي بوجه عام؛ لأنها تمثل قيمةً أدبية عالية، تكاد تتفوّق على كثير ممّا كتبه الرافعي. ولأنها من ناحية أخرى تكشف عن آراء وأفكار وطموحات لم تتضمنها كتب الرافعي؛ فقد تناول أمورًا على جانب كبير من الأهمية والحساسية، وقد أشار إلى ذلك في بعض رسائله، ومنها على سبيل المثال رسالته عن وحي القرآن باللفظ والقراءات، وجاء فيها:

«يا أبا رية..

السلام عليكم، وبعد، فإنك تسألني مسائل دقيقة تحتاج إلى الفكر وبسط الجواب، وهذا ما لا قِبَل لي به، فأنا مريض الدماغ حقيقة، ولكني أجيبك بما قلّ ودل. وقبل هذا الجواب أنبّهك إلى أنّك كرّرت في كتابك ذكر النبي e دون أن تتبع اسمه الشريف بصيغة الصلاة عليه، وهذا سوءُ أدب لا أقبله أنا من أحد، ولا أقر أحدًا عليه، وأنت حين تقول في كتابك (إن الألفاظ ألفاظ محمد) لا تكاد تمتاز عن رجلٍ مظلم القلب، نعوذ بالله من هذ الظلمة، فانتبه إلى ذلك، واستغفر الله لنفسك».

أمّا سؤالك فقد كثرَ الكلام في جوابه، والذي أراه أنا أنّ ألفاظ القرآن منزلة بحروفها ونسقها وإلّا بطل الأعجاز؛ لأن الأعجاز لا يكون إنسانيًّا، الخ»[١].

ثمّ إن رسائل الرافعي هذه تعطي ملامحَ عديدة لشخصية الرافعي الإنسان، ورب الأسرة، والأديب، والموظف، والمحبّ، والصديق، والرجل الذي تعتريه حالات نفسية متباينة من السعادة والألم، والسرور والكآبة، والرضا والثورة، والحب والكره.

---

(١) من رسائل الرافعي، ص ٧٣.

ويتميّز هذا النوع من رسائل الرافعي، بأنّ الرسالة الواحدة تتضمن موضوعات متنوعة، وتمتزج فيها المسائل الشخصية بالقضايا الفكرية الجادة والصعبة، فهو مثلًا يجمع في رسالة بين أخبار المظاهرات وجمع ديوانه النظرات، ورأيه في الحركة الوطنية، ورأيه في مقالة بعث بها أبو رية إليه، وحديث عن حالته المتبرمة السّاخطة وآثار الشيخ محمد عبده، ورأيه في أسلوبه وقيمته الأدبية[١].

وتتفاوت الرسالة في هذا النوع طولًا وقصرًا بحسب الموضوعات التي يعالجها، وأيضًا وفقًا للحالة النفسية التي هو عليها، فكانت عليها. فكانت هناك بعض الرسائل التي تطول إلى صفحات، ورسائل تقصر إلى بضعة أسطر، بل إنها بعضها لا يعدو سطرين إذا حذفت المقدمة والخاتمة، ومنها رسالته إلى «أبي رية» يطلب رأيه في مقالته سموّ الفقر التي نشرت في «وحي القلم» يقول فيها:

«طنطا في ١٦ يوليو سنة ١٩٣٤.

يا أبا ريّة..

متى قرأت بقية مقالة سموّ الفقر فاذكر لي رأيك في المقالة كلها، فإنّ في البقية ما ليس في القطعة الأولى وهي تبلغ مقدارها.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مصطفى»[٢].

---

(١) من رسائل الرافعي، ص ٧٦ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ٣١٢.

ويلاحظ أنّ رسائل الرافعي الشخصية كنت تحرص على إثبات التاريخ الميلادي والتبسط في خطاب المرسل إليه، حيث كان يناديه «يا أبا رية» ثم يدخل مباشرة إلى الموضوع أو الموضوعات التي يريد الكلام فيها، ثم يحرص على اختتام الرسالة بالسلام.

أمّا الرسائل التأملية فتختلف عن الرسائل الشخصية شكلًا وموضوعًا:

فمن حيث الموضوع، فإنها تدور حول العاطفة الإنسانية والنفس البشرية في علاقتهما بالحب والجمال، وهو موضوع ينحو إلى التأملات والفلسفة، وإن كان يحفل بفيضان عاطفي يتدفق من قلب الرافعي الذي أهمته «المرأة»، وشغلته إلى حدّ الاستغراق في تفسير طبيعتها وتقلباتها وصفائها.

إذًا فالرافعي في هذا المجال يتفرّد بمعالجة موضوع له أهميته في الواقع الروحي للإنسان، ويتعلق بعاطفه البشر منذ القدم، ومن هنا فقد استحوذَ على وجدان «الرافعي» وحظي بكثير من العناية والاحتشاد، وجاءت الرسائل فيها على مثال فريدٍ من الرقي الأدبي والسّمو التعبيري.

ولعلّ هذا ما دفع ببعض الأدباء من مدرسة البيان إلى احتذاء «الرافعي» وكتابة رسائل مشابهة لَمَا كتبه من وحي الخيال، كما فعل الأديب «محمد صادق عنبر» الذي كتب «رسالة الحب والجمال إلى شباب العصر بين قيس وليلى»، وهي رسائل متبادلة بين قيس وليلى، وفيها تصوير رقيق للعواطف والإنسانية ومعاني الحب السامي النبيل[1].

---

(١) محمد صادق عنبر، رسالة الحب والجمال إلى شباب العصر بين قيس وليلى، الطبعة الأولى، مطبعة النصر، القاهرة سنة ١٣٥٤هـ = ١٩٣٦م.

كان حبّ «الرافعي» لصاحبته دافعًا إلى كتابه رسائل الأحزان وأوارق الورد، وكان لهذه الرسائل أصلٌ كتبه الطرفان، ولكنّ الرافعي تصرّف في هذه الرسائل بأسلوبه وخيالاته، وصنع عالمًا من الجمال والحب، تدخلت فيه الصنعة إلى حدّ كبير، وازدحمت فيه المعاني إلى مدًى بعيد، خاصة في رسائل الأحزان. وإن كانت «أوراق الورد» قد سلمت من هذا الزحام وتلك الصنعة، فجاءت على نسق الشعر، أو قلْ إنها الشعر دون تفاعيل. ثم إنها بعد ذلك وعلى حدّ تعبير تلميذه «محمد سعيد العريان»: «منجم من المعاني الذهبية»[1]، يقول الرافعي في بعض هذه الرسائل محققًا مقولة تلميذه السابقة:

«جاءني كتابك، بل جئتني أنت في كتابك، فضمَمت الصحيفة إلى قلبي ضمّة عرفتك فيها من خفقات هذا القلب واضطرابه! وقبّلت الكلمات قبلًا شعرت من سحرها في نفسي أنّ هذه الألفاظ قد خرجت من فمك الوردي فجاءت عطرًا وحياة وجمالًا، ونقلت في الكتاب جوًّا رقيقًا نديًّا كان مطيفًا بشفتيك عند كتابتها، كأنه نسمة من الفجر حول وردة تتنفس بعطرها الذكي.

كلما قرأت لك شيئًا نفذ إلى روحي بالعطر الذي عطّرك الله به. كأنّ الكلام بيننا أثير تسبح فيه مادة نفسيْنا، ولو كلّ الجميلات في العالم لفظنَ كلمة واحدة ثم لفظْتِها أنت لكنتِ أنت وحدك القادرة على أن تصنع روح الجمال وروح الحب وروح المرأة في تلك الكلمة؛ لأن روحي لا تعرف الجمال والحب والمرأة إلّا فيك!»[2].

(١) حياة الرافعي، ص ١١٩.

(٢) أوراق الورد، ص ٦٥.

ويلاحظ أنّ الرسائل التأمّلية كانت تحمل أحيانًا بعضًا من شعره، وبعضها كان شعرًا خالصًا. ويلاحظ أيضًا أنّ شعره في هذا المجال كان شعرًا رقيقًا عذباً يفيض عاطفة ووجدانًا.. ولعلّ القطعة التالية تكشف بعض هذه النواحي، وقد تضمنتها رسالة الطيف:

حيا وسلم ثم صافح تاركًا ... يده على الكبد التي أدماها

وأتى ليعتذر الغزال، ولجلجت ... كلمات فيه، ففي فمي أخفاها

ودنا ليغترف الهوى، فتهالكت ... أسرارُه، فرمت به فرماها

قلب الحبيب متى تكلم لم تجدْ ... كلمًا، ولكن أذرعًا وشفاها[1]

وقد يعترض بعضُ الناس على «الرافعي» في هذه الناحية، رسائل الحب والجمال؛ لأنها- من وجهة نظرهم- قد لا تتّفق مع ما عُرف عن الرافعي من التّدين والخلق الإسلامي، ولكن ينبغي ملاحظة أن هذه الرسائل كانت تعبيرًا على البعد عن عاطفة نظيفة غير ملوثة، ثمّ إنها تعبير عن لحظة ضعف إنساني، أو كما يقول الرافعي: «إن ساعةً من ساعات هذا الضعف الإنساني الذي نسمّيه (الحب) تنشئ للقلب تاريخًا طويلًا من العذاب، إن لم تكن آلامه هي لذاته بعينها، فهي أسبابُ لذاته..»[(1)].

ويلاحظ القارئ لرسائل الأحزان وأوراق الورد أنها تكادُ تبدو مقالات قائمة بذاتها، فلا مقدمة ولا عرض ولا ختام، ولكنّها تتحدث بضمير المخاطب في معظمها وتعرض لفكرة رئيسية دون أن تتداخل معها أفكار بعيدة عن الفكرة الرئيسية، ثمّ إنها لا تحمل ختامًا بالسلام كرسائله من النوع الأول، بل يختمها كما يختم مقالاته.

---

(١) رسائل الإخوان، ص ١٣٧.

ومهما يكنْ من شيء، فإنّ القيمة الأدبية لرسائل «الرافعي» بنوعيْها تعلو على كل اعتبار، وتقدم نماذج من الأدب «الراقي» في التعبير والصورة والأداء.

رسائل الزيات:

لم تنشر للزيات رسائل في حياته، وظلّت رسائله مجهولة بعد وفاته حتى عام ١٩٧٤م، حين عثر أحدُ تلامذته على حوالي مائة رسالة بالصدفة البحتة، كانت في حوزة أسرة الشيخ حسن عبد العزيز الدالي «عمدة كفر دميرة» بمحافظة الدقهلية. وللأسف، فإن هذه الرسائل لم تنشرْ حتى كتابة هذا البحث، وما زالت تنتظر أن ترى النورَ لدى الأستاذ «محمد جاد البنا» تلميذ الزيات وبلدياته. ولكنه تفضّل ونشر بعض هذه الرسائل من خلال دراسة أدبية في إحدى المجلات المحلية[(١)]، ومن خلالها تبرز الخصائص الفنية لرسائل الزيات إلى حدّ كبير.

ويلاحظ أن هذه الرسائل موجَّهة إلى شخص واحد، هو «الشيخ حسن الدالي»، وكان صديقًا حميمًا للزيات منذ الصبا، وطالبًا أزهريًّا لم يكْمِل دراسته، وعاد إلى كفر دميرة ليتولّى «العمودية» بعد وفاة والده، واستمرت بينه وبين الزيات علاقة صداقة ومودّة ومصاهرة، وقد ربطت المصالح المتبادلة أواصرَ هذه الصداقة فنمّتها وغذّتها وجعلتها مضربَ الأمثال بين شيوخ القرية، وعارفي الزيات عن قرب»[(٢)].

كما يلاحظ أنّ الزيات بعث بهذه الرسائل إلى صديقه «حسن الدالي» من أماكن متعدّدة: من القاهرة، والإسكندرية، وباريس، وبغداد، وهذا يدلّ على أهمية «الدالي» في حياة الزيات بصفة خاصة، حيث كان الرجل يمثل «منطقة حرة»

---

(١) مجلة مصر، المنصورة، العدد الأول، أكتوبر سنة ١٩٧٤م، ص ٢٤-٢٦.

(٢) السابق، ص ٢٥.

يفيض «الزيات» عندها بحديثه الخاص ومشاعره العارية دون حرج أو قيود. ومن ثم، تبدو لرسائل الزيات إليه أهمية تجعلها تختلف عن رسائل المنفلوطي مثلًا، التي تبدو وكأنها وضعت ليحتذيها الكتّاب وهواة المراسلة.

وتتراوح الرسائل التي نُشرت للزيات بين النثر والشعر، وهي بوجهٍ عام ليست طويلة، بل أدنى إلى القصر والإيجاز، وبعضها يأتي شديدَ الإيجاز، وتكاد تخلو من المقدمات، وإذا جاءت مقدمة، فقصيرة جدًّا تحمل اسم صاحبه مع الشكر والتحية، ولعلّ رسالته إلى الشيخ حسن المحرَّرَة في ١٧/ ١٢/ ١٩٢٦م والمرسَلة من القاهرة، توضح خصائص الرسالة لدى الزيات بصورة أقرب إلى العمومية والشمول، يقول الزيات:

عزيزي حسن...

مع الشكر والتحية أردّ إليك أمانتك، وأحفظ لك في قلبي خالص المودة وجميل الأثر، وأصارحك القول أني أشعر معك بما لا أشعر به مع أهلي من الأنس والمسرّة حتى كنت أحسُّ حقيقة أن بيتك بيتي، وولدك ولدي، وطعامك طعامي، وشعرت بذلك أكثر حينما كنت في «نبروه» وأحسستُ من الانقباض والوحشة ما ملأ قلبي عجبًا ودهشة. فقد كنت محاطًا بأصناف من الناس، وأشتات من الأهل، ومع ذلك كان شعوري بالفراغ الذي أحدثه غيابك قويًّا مؤلمًا. شعورٌ غريب لا أدري مصدره، ولا أعلم مأتاه، وكل ما أعلمه أنه ليس ابن اليوم ولا الأمس، وإنما هو عميق في النفس، أصيل في الطبع من يوم رأيت في والدك المغفور له عطفَ الوالد، ومحبة الصديق.

وما أنسى- ولا أنسى- اغتباطك بكتاب المجمع العلمي الدمشقي إليّ حين عرضته عليك، ورغبتك في أن يطلع عليه كلّ مَن كان في هذا الجمع الحاشد، مع أنه في ذاته ليس بالشيء الكثير، ولا الفضل الكبير، ولكن نفسك الكريمة أبت إلا أن تجد فيه أثرًا للفخر ومظهرًا للإخلاص.

قبّل لي وجنتي عبد العزيز، وقلْ له إن «بابا خال» يرقب خطاك على طريق الحياة بعين ساهرة راجية، وقلب محبّ شفيق، وسأرسل إليه جوابه في أقرب فرصة وسلامي عليه، وعلى صديقنا الشيخ سعيد، وعلى أخويْك العزيزيْن. ودمت لأخيك المخلص الشاكر.

إمضاء، أحمد حسن الزيات».

وتحمل هذه الرسالة تعبيرًا صافيًا، وبيانًا واضحًا عن مشاعر إنسانية كريمة من صديقيْن حميميْن، وهي مشاعر فياضة خالصة ومخلصة، ولا مجال فيها لافتعال أو التكلف، وترتكز على تواصل روحي بين الصديقين- إن صح التعبير- دعّمته الصّلات الأسرية وقوّت من آصرته. ويبدو «الزيات» في رسالته، وهو يلتقط بمهارة الكاتب الفنان اللحظاتِ الإنسانيةَ والشعورية التي تؤثّر في العلاقات الإنسانية تأثيرًا قويًّا وعظيمًا، فهو يلمحُ ذلك الفرح الذي هبطَ على وجدان «العمدة»- المرسل إليه- حين علمَ أنّ المجمع العلمي في دمشق أرسل رسالةً للزيات تدلّ على أهميته وبروزه على مستوى العالم العربي، فيكاد من فرحه أن يطير، وأن يعرض الرسالة على كلّ مَن يراه تعبيرًا عن هذا الفرح الطيب السخي، ويأبى الزيات إلّا أن يكون أكثر تواضعًا ورقّة، حين يزعم أن كتاب المجمع الدمشقي ليس بالشيء الكثير.

وهكذا تبدو الرسالة- رغم خصوصيتها- أدخل في باب المشاعر الإنسانية العامة التي تتجاوز شخصيْن معينين إلى بقية الناس؛ لأنها تعبّر عن قيم ومُثل تشترك فيها الإنسانية الطيبة الخيرة على كلّ حال.

وتكشف الرسالة جانبًا هامًّا من جوانب التعبير «لدى الزيات». فهو يبدو فيها عفويًّا وتلقائيًّا، وكأنه يتكلّم مع شخص يجلس معه، ولا يظن أن أحدًا آخر سوف يطّلع على ما يقول، وهذا يؤكد من ناحية أخرى أنّ التنسيق والهندسة والأناقة التي تبدو في أسلوب الزيات بعامة من نتاج الطبع الموهوب والقريحة الناضجة، فالزيات في هذه الرسالة يلتزم خصائصَ أسلوبه العام الذي يكتب به المقالة والقصة والكتاب والترجمة، يستخدم اللفظ في مكانه، والصورة الموحية، والتعبير الجميل، بما فيه من ترادف وازدواج، وتقسيم للفواصل حتى تكاد تكون متساوية، وأحيانًا بما يحمله من سجع عفوي وتلقائي وجميل، ثمّ استخدامه لبعض الكلمات العامية أو الدخيلة مثل (باب خال)، وهو تجوُّزٌ لا يؤثر على طابعه البياني الفصيح بحال.

ومعظم رسائل «الزيات» تدور على هذا النمط، سواء منها ما يعبّر عن قضايا جادة، أو ما يدخل تحت باب الفكاهة والمعابثة أو الإخوانيات الخاصة جدًّا.

ففي رسالة من القاهرة في ٢٨/ ٣/ ١٩٢٨م يكتب لصديقه «العمدة» حول جراحة بسيطة أجراها لاستئصال خراج، ويتحدث عن أخباره الأدبية وبداياته قبل إنشاء «الرسالة»، يقول:

«عزيزي حسن...

أكتب إليك وأنا أتقلّب على السرير تقلّب السمكة على الجمر، فقد قضى الله أن أنام على مشرحة الجراح حتى أذوق كلّ ما في الحياة من حلوٍ ومُرّ، وكان بجانبي

السيد عبد الغني، شاحب اللون مغرورق العين بالدمع، يتمتم ببعض كلمات تراها ولا تسمعها، وأنا ألوذ به بذراعه من الألم حتى رفع الجرّاح سلاحه.

المسألة بسيطة، خراج في موضع خطر لا يسمّى، ومأزق حرج لا يذكر، وكان لا بدّ من فتحه بمشرط الجراح من غير تخدير ولا بنج، فأنا لا أذهب إلى المدرسة الآن[1]، ولا أدري أكتبت إليّ هناك أم أمسكت كما تعودت في رمضان؟ أرسلت إليك «الجديد» بالأمس قبل إجراء العملية، ولم أتمكن من كتابة شيء معه إليك، واليوم أرسل إليك «مصر الجديدة»[2] لتقطع بها وقتًا من نهار الصوم الطويل الثقيل، أمّا الجديد فأظنّك بحثت فيه عن شيء لي فلم تجد، ولكنك إذا قرأت المقالة التي عنوانها «ذكريات» ربما حنّ دمك وحدّثك قلبك أنها سالت مِن يراعي ومن دمي، هذه المقالة هي مقدمة كتابي «ذكرى عهود»[3] الذي سأنشره في ذكريات الطفولة والشيبة، وقد بعثت بها إلى مديري الجديد، ونسيت أن أكتب تحتها إمضائي، فظن أني لا أريد ذكر اسمي، فنشرها كما ترى».

ربما نشرتُ شيئًا من هذه المذكرات في العدد القادم باسمي مع التنبيه على هذا النسيان»[4].

---

(١) كان الزيات آنذاك يعمل مدرسًا بمدرسة الفرير.

(٢) الجديد ومصر الحديثة، مجلتان كانتا تصدران في العشرينيات.

(٣) حدثني- رحمه الله- قبيل وفاته بأنه كان يعدّ أحد كتبه الأثيرة لديه للطبع، وضاع منه وهو يعمل في «العراق» في مدرسة المعلمين العيا بدار السلام، ويبدو أنه كان هذا الكتاب- ذكرى عهود- لأنه ينشر حتى الآن فيما أعلم.

(٤) مجلة مصر، العدد الأول ص ٢٧.

والزيات في هذه الرسالة يملأ سطوره بالحيوية والموسيقى، خاصة حين يصف مسألة الخرّاج وكيفية استئصاله، ثم إنه يكشف لنا عن شيء هام يتعلق بكتاباته وأسلوبه حين يقول لصديقه: «ربما حنّ دمك وحدّثك قلبك بأنها سالت مِن يراعي ومِن دمي»، فهو يقرر أنّ للأسلوب كيانًا مستقلًّا ونسبًا معروفًا، وأسلوب الزيات يحقّ له كيان ونسب. ولهذا فإنه يكشف عن معاناته في كتابة موضوعاته والتصاقها بنفسه ووجدانه «سالت من يراعي ودمي» وهو ما ينفي أن الزيات كان يفتعل ويتعمّد التزويق والتكلّف، كما سيأتي في موضع آخر، إن شاء الله.

وقد كتب « الزيات» إلى صديقه «العمدة» رسالة تفيض بالروح الشعبية التي تحكم العلاقات الشخصية بين الأصدقاء في مصر، واستخدام بعض المفردات التي تبرز هذه الروح بصورة لطيفة، يقول في رسالة بتاريخ أول سبتمبر عام ١٩٢٧م مرسلة من القاهرة يعاتب صديقَه عتابًا رقيقًا:

«عزيزي حسن..

ليس بيني وبينك إلّا الحب، ولا يصلني بك من قبل ومن بعد إلّا الحب، ولا يدفعني إلى التجني عليك إلّا الحب، فإذا انقضى حبي في قلبك كما حرصت في كتابك بكلّ «وقاحة» وصراحة، فماذا يبقى لي عندك؟ وكيف (تستطعم) بعد ذلك كتابتي أو تأبه لمعرفتي أو صداقتي؟ هل تظنّ يا (مغفل) أنّ الحب كلمة تقولها أو حلة تبدلها أو عادة تبطلها؟ إنّ الحب يجري في القلب كما يجري في الدّم، فإذا استطعت أن تفصل منه هذا فصلت منه ذاك، إنّ كلمة الحب مقدسة لا سبيل إلى الإرادة عليها، وهي من صنع الله، ومن فعل القدر فلا توهب ولا تسْلَب، ولا تباع ولا تُشترى، ولو كان في الطاقة أن يردّ المحبوب قلبه ممّن أخذه لَمَا سمعت عن صرعى الهوى وضحايا العشق».

ولا ينسى «الزيات» أن يشارك صديقه الحميم ما يعانيه من آلام وأشجان، ويخفّف عنه بأسلوب رقيق وعذب، وعن طريق الأمثلة والمقابلة بالصورة واللفظة، وحسن التقسيم، يحاول الزيات أن يدفع صديقه دفعًا إلى الطمأنينة والسكينة.

يقول في رسالة من القاهرة بتاريخ ٢٧ مايو عام ١٩٢٨م.

عزيزي حسن..

قل لي ما لذة النسيم العليل البليل إذا لم يكن بجانبه الريح المسموم والعواصف الهوجاء، وما جمال الخميلة الجميلة والواحة الخضراء إذا لم تكتنفها السهوب الجديبة والرمال القفراء، وما رخامة النغم الجميل إذا لم تميزه النغمة الشاذة والصيحة النكراء، وما قيمة الحياة الوردية السعيدة إذا لم تخالطها حرارة الأسى ومرارة الشقاء؟!

إن الله الذي أحاط الزهور بالأشواك وحفّ الجنة بالمكاره؛ لم يردْ أن يدخل عباده الفردوس إلّا بعد أن يصليهم نار الجحيم، فإن القبح يظهر الحسن، والشرَّ يعلن الخير ليدركوا حلاوة اللّذة بعد أن ذاقوا مرارة الألم. والضدّ يُظهر فضلَ الضد، والغيم يعقبه الصحو، والكدر يتلوه الصفو، ومن لم يتعذّب لا يتهذّب، ومن لم يتألّم لا يتعلم، ومن لا يستفدْ من التعب لا يستفد من الراحة.

فما بالك إذًا يا حسن تعاون الزمن على نفسك، وتفتح للهمّ بابًا إلى قلبك، وتريني مدامعك سائلة بين سطورك، وهمومك مستولية على شعورك، لقد كان الحزن يملأ صدري، ويلوع فؤادي كلما كنت أراك تتكلف البسمات، تحاول أن تخفي بها خطوط الأسى التي ارتسمت على وجهك، وتأخذ من الطعام والكلام اليسير، وتشرب من الهمّ بالقدح الكبير والصغير»[1].

---

(١) مجلة مصر، العدد الأول، ص ٢٦-٢٧.

ولعلّ رسائل «الزيات» التي صاغها شعرًا تكشف عن جانب هامٍّ من كتاباته، فلم يعرف من قبل شاعرًا، وكان قد حدثني- رحمه الله- قبيل وفاته، مبينًا أنّ الشعر أسهل من النثر، حيث لا يحتاج النظم- في رأيه- إلّا لوقت قليل وجهد بسيط، بينما يتطلب النثر وقتًا طويلًا وجهدًا كبيرًا. ومهما يكن من شيء، فإنّ أشعار الزيات القليلة التي حملتها بعض رسائله تنبئ عن موهبة شاعرة، إن لم تتجلّ في الشعر المنظوم، فهي في جلاء الشمس شعره المنثور، ويحسن تقديم نموذج من هذه الرسائل «الشعرية»، وهو رسالة تهنئة بعث بها إلى صديقه «العمدة» بمناسبة ولادة طفله «عبد العزيز حسن الدالي» وفيها يقول مازحًا بين النظرة العميقة للحياة والمداعبة الطريفة للواقع :

«عبد العزيز ولدت في عهد العلا في عام الاستقلال والدستور
فتعطرت أرجاء كفير دميرة وتلألأت أجواؤه بالنور
أشرقت والدنيا تنوء بظلمة من ثورة ومجاعة وشرور
وقدمت يا ولدي إلى دار العنا فاحمل نصيبك من أسى وشرور
لو كنت تعلم ما طبائع أهلها فضلت سكنى العالم المستور
عبدوا الغني وقدسوا أمواله واستعبدوا بالمال كل فقير
بالمال تدرك ما تنال من المنى وبدونه تحيا حياة أجير
فاملأ يديك به وادن قصيه واحتل له بالعلم والتدبير
وحذار أن تحيا قعيدة قرية لا فرق بين قبورها والدور
وارحل إلى مهد العلوم ونبعها وانهل سلاف رحيقها المقرور
واترك أباك لخيله وحميره يختال بين الفأس والطنبور[1]

(١) مجلة مصر، العدد الأول، ص ٢٧.

وهكذا تحمل رسائل «الزيات» عناصر التكامل بين الموضوع والأسلوب، وتعالج- حتى في أخص الخصوصيات- جوانب إنسانية تنسحب على الناس أجمعين، وتكشف عن عفوية وتلقائية، في إطار من الأناقة والدّقة، ومن خلال التيار الذي يمثله «الزيات» في مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر.

رسائل البشري:

للأسف، فإن القارئ لنثر «البشري» لا يعثر فيه على أيٍّ من الرسائل التي يمكن أن تعدّ رسالة شخصية كتبها بغرض إرسالها إلى شخص آخر، كما فعل «الرافعي» في رسائله التي نشرها «أبو رية» و«الزيات» في رسائله التي لم تنشر كلها، أو بغرض تعليمي، كما فعل «المنفلوطي» في رسائله الأربع، والتي ضمّنها كتابه «النظرات».

ولكنّ القارئ يعثر في خلال مطالعاته لنثر «البشري» على نماذج «للرسائل» ضمّنها بعض مقالاته ومراثيه، وتبدو هذه الرسائل نوعًا من الحيلة الفنية التي يريد بها الكاتب إعطاءَ مذاق جديد لكتاباته التي تعوّد عليها القارئ، ويطالعها بصفة شبه منتظمة في الصحف السّيّارة، ولكنها على كلّ حال، تأخذ شكل «الرسالة» التي يمكن أن يكتبها الكاتب إلى بعض مَن يعرفهم، ففيها المقدمة، وفيها الموضوع، وفيها الخاتمة أيضًا. وإذا كان «البشري» يذيل «الرسالة» أحيانًا بتعليق قصير، منطلقًا من زعمه في صدر الموضوع بأنّ الرسالة جاءته من صاحب التوقيع (وهو مجهول دائمًا) وأنه أثبتها بنصّها دون أن يتدخّل فيها؛ فإن هذا لا ينفي أنه هو صاحب الرسالة وكاتبها، إذ تغلبُ عليها صفة الأداء التعبيري لديه بكلّ خصائصه. ففي موضوعه «عدو» صميم أو وليّ حميم؟ يذكر في صدره «تلقيت هذا الكتاب من

حضرة الكاتب الأديب صاحب الإمضاء، وإني مثبته بنصّه في «المصور» من غير تغيير ولا اختصار»[1].

ويبدأ الرسالة بالخطاب المعهود «حضرة...»، وينتقل مباشرة إلى عرض فكرة الموضوع، ويبسطها على مساحة عريضة، ويقلّبها على وجوهها العديدة، ثم إنّه في خلال هذا يستخدم كلّ الوسائط التي توضّح الفكرة وتبرزها، ويلجأ إلى الاستشهاد بالشعر العربي القديم، وفي النهاية يختم الرسالةَ بغرضه منها، وبالسلام وبالتوقيع المجهول.

ويأتي تعقيب «البشري» مكملًا لوجهٍ من وجوه الفكرة المعروضة في الرسالة أو ما يريد البشري أن يقوله بوضوح وصراحة في كلمات قليلة قاطعة بعد الرسالة التي تعدّ أو يمكن اعتبارها مقدمة طويلة للموضوع، ويستحسن اقتباس التعقيب الذي كتبه «البشري» والذي يلخص رأيه في قضية الصداقة والأصدقاء، يقول:

«(تحرير المصور) يظهر لي يا سيدي أنك رجل طيب، بلغت من الطيبة غاية لا يُستحب لك منها المزيد، أمّا صاحبك فيُخيل إليَّ أنه ليس بالرجل المنظور على الشرّ، ولا بالذي يبتغي لك الأذى والكيد لضغينة عليك، وعداوة يحملها لك، بل إنه لقد تشتدّ شهوته إلى مداعبتك، حتى بما قد يكون مظنّة الخطر عليك وعليه معًا، والشهوات- لوعلمت- فنون، وإني لأكاد أقطع بأنه يحبّك ويؤثرك، ولا تنسَ في النهاية أنّ الحب بلاء كما يقولون، أسأل الله لي ولك العافية «عبد العزيز البشري»[2].

---

(١) المختار، ج ١ ص ١٢٢، و«المصور» هي المجلة المعروفة التي تصدر عن «دار الهلال» بالقاهرة.

(٢) المختار، ج ١ ص ١٢٧.

وكذلك الحال في موضوعه «أصحاب اللقط والتعويض!» فإنه يصدّره بالجملة الآتية: «تلقيت أمس الكتاب الآتي»[1] ويبدأ رسالته أيضًا بخطاب «حضرة محرر اليوميات..» وينتقل إلى عرض الموضوع حول انقراض بعض المهن والحرف في مصر، ويعرض لما فعله السلطان سليم الأول العثماني حين رجعَ من مصر، وجمع معه العمّال والمهرة. كما يعرض للموضوع بنفس خصائص عرضه لمقالاته، ويدعمها بالسخرية المُرّة والقاتلة التي اشتهر بها، وينهي الرسالة بطلب الجواب، والتوقيع المجهول (م..) رمز المرسل ممّا يعني أن «البشري» هو مخترع الرسالتين، كما أنه المعقب الصريح عليهما.

وهناك رسالة تتضمّن تقريظًا لكتاب «ماجدولين» الذي أصدره المرحوم «مصطفى لطفي المنفلوطي»، وهي رسالة أدبية أكثر منها رسالة شخصية، بل إنها إلى المقالة أقرب، وإن كان يبدؤها بمخاطبة المنفلوطي:

«أخي السيد الجليل..

هل لك أن تعيرني قلمك ساعة واحدة، فأصفُ به تلك (الرواية) الرائعة التي أدّيتها إلى أبناء العرب، فإنه ليس حقيقًا بوصف براعة «مجدولين» إلّا معرب «مجدولين» ثمّ يختمها بقوله: «إني أهنئك يا أخي، وأهنئ هذه الأمة، فلقد كانت «مجدولين» فتحًا جديدًا للغة العربية»[2].

بيدَ أن ما بين البداية والخاتمة، يحمل في طياته تقريظًا ونقدًا للرواية المعرّبة ويتناول- كأي مقال نقدي- ما تتّسم به الرواية، موضوعًا وأسلوبًا ولغة وتأثيرًا،

---

(١) المختار، ج ٢ ص ٢١١.

(٢) المختار، ج ١ ص ١٩٨- ١٩٩.

بلْ إنه يشير إلى بعض الهَنَات اللغوية التي لا تطمئن إليها قوانين اللغة! وهذا يعني أنها مقالة أكثر منه رسالة شخصية إلى المنفلوطي.

وينطبق الأمر على الرسائل التي كتبها «البشري» في رثاء بعض مَن يعرفهم، مثل رسالة إلى الدكتور نجيب باشا محفوظ، والدكتور بيومي، وراغب بك عطية[1]، وهذه الرسائل تبدو رسائل عادية، وإن كان موضوعها الرثاء، ورغم أن «البشري» يستخدم فيها ضمير المخاطب، إلّا أنها تعدّ من المراثي، ولعلّ هذا يفسر سرّ حرصه على نشرها في الصحف السّيارة، ثمّ جمعها بعد ذلك في كتابه «المختار».

وأيًّا كان الأمر، فإنه يمكن القول إن «البشري» لم ينشر رسائله التي يصحّ أن تندرج تحت هذا الفن الأدبي، وأنّ ما نُشر ضمن مقالاته أو مراثيه لا يمثّل هذا الفنّ تمثيلًا صحيحًا على الأقل.

بيدَ أنه يمكن- من خلال بعض الإشارات في كتابات البشري- افتراض أن هناك رسائل مطوية. لعلها لدى بعض خاصة البشري أو ذويه، أو بعض الأحياء. فهل يتوفر له بعض الباحثين لنشر هذه الرسائل؟ الله وحده يعلم. وإن كان الأمل قائماً في كل الظروف والأحوال.



(١) المختار، ج ١ ص ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦.

ثالثاً: المراثي

المراثي عند المنفلوطي:

المرثية لدى المنفلوطي مقالٌ من نوع المقالات العادية لديه، له مقدمة وموضوع وخاتمة، ولكنها تتميّز بميزة خاصة، وهي التركيز على شخصية راحلة في لحظة معينة، فيتحدث عنها منفعلًا ومتأثرًا ومتعاطفًا إلى حدٍّ يتفاوت إزاء مشاعره تجاه شخصية وأخرى، وقد رثى المنفلوطي كلًّا من مصطفى كامل والشيخ علي يوسف وجرجي زيدان وفتحي زغلول، وترجم مرثية فيكتور هوجو لفولتير.

والمنفلوطي يركّز على مناقب الشخصية وشمائلها، فيعدّدها في إطارٍ من الحب والولَهِ لدرجة المبالغة المسرفة أحيانًا، ولدرجة الوقوع في تبرير أخطاء بعض الشخصيات والتجاوز عنها بدافعٍ من الإخلاص الساذج.

فهو حين يرثي مصطفى كامل، يعدّد مناقبه وشمائله، ويخلص إلى دعوة المصريين والناس ليجعلوا من مصطفى كامل قدوة لأبنائهم وأنموذجًا يحتذى. ويخاطب القارئ قائلًا: «فياأيها القارئ الكريم: إنْ كان لك ولد تحب أن تجعله رجلًا فاجعل بين يديه حياة مصطفى كامل ليتعلم منها الشجاعة والإقدام.

وياأيها المصري: كنْ أحرص الناس على وطنيتك، ولا تبغ بها بدلًا من عرض الدنيا وزخرفها، فإنك إن فعلت كنت «مصطفى كامل».

وياأيها الإنسان: أقدم على عظائم الأمور، ولا تلتفت يمنة ولا يسرة، واخترق بسيف شجاعتك صفوفَ المعترضين، والناقمين والهازئين، فإنهم سيعترفون بفضلك، ويسمونك عظيمًا كما سمّوا «مصطفى كامل»[1].

---

(١) النظرات، ج٢ ص ٦٣.

وعندما يرثي الشيخ «علي يوسف» صاحب المؤيد، فإنه يبدأ مرثيّته بداية مثيرة، لدرجة تجعل يومَ وفاة الشيخ كيوم القيامة، وها هو يقول: «هكذا تقوم القيامة، وهكذا تطوَى السماء طي السجل للكتاب. أفيما بين يوم وليلة يصبح هذا الرجل الذي كان ملء الأفئدة والصدور، وملء الأسماع والأبصار، وملء الأرجاء والأجواء؛ جثة ضاوية نحيلة مدرجَة في كفن، ملحّدة في مهوًى من باطن الأرض سحيق؟ ما أعظم الفرق بين الحياة والموت!»[١].

ولا يقتصر الأمر على هذا، بل إنه يواصلُ مبالغاته حتى يصل إلى القول إنّ الشيخ كان آخرَ رجال الأمة! «وكذلك كان شأن الشيخ يوسف في أمّته، فقد مات بموته آخر مَن بقي لها من الرجال»[٢].

ويعتمد المفلوطي في مبالغته على استخدام العناصر اللغوية والبلاغية التي تساعده في ذلك مثل: الاستفهام، والتعجب، والتنبيه؛ متأثرًا بأسلوب القرآن الكريم، بيدَ أنّ مبالغاته تصل إلى حدّ التكلف والسذاجة، حين يضفي على «جورجي زيدان» من الصفات ما ليس أهلًا له، بل إنّه يتجاوز ذلك إلى حدّ الحملة على المعارضين له، والناقدين لخطواته في تشويهه للتراث الإسلامي، وتركيزه على نقاط الخلاف ومواطن الشّبه في حياة المسلمين، ورائده في كلّ ذلك إخلاصُه الساذج لرجل مسيحي، يخشى كلّ مَن يتكلّم عنه أن يُتَهم بأنه متعصب[٣].

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ٤٧.

(٢) السابق، ص ٤٩.

(٣) انظر: نص المرثية، ج ٣ ص ٩٢ وما بعدها.

ولعلّ أقرب المراثي إلى الاتزان والاعتدال، مرثية «فتحي زغلول» التي كتبها تحت عنوان «الخطبة الصامتة»، فقد استدعى موقفًا تاريخيًّا لعبد الله بن الزبير حين بلغه نبأ موت أخيه مصعب، وقارنه بموقف سعد زغلول حين وقف ليتكلّم عن أخيه الراحل فاختنق صوته ولم يتكلّم، وراح المنفلوطي يتحدّث عن هذه اللحظة دون أن يتعرض لتاريخ الفقيد أو علاقته بالأحداث الاجتماعية، ولكنّه آثر أن يتكلّم عن مشاعر الشقيق الحي تجاه الشقيق الراحل: «ليس الذي يبكي صديقًا كان يأنس بحديثه، أو عالمًا كان ينتفع بعلمه، أو كريمًا كان يستظلّ بظلال مروءته وكرمه؛ كمثل الذي يبكي شظية قد طارت من شظايا قلبه»[١].

ويلاحظ على المراثي، أنها جاءت تحملُ في أطوائها ألفاظًا سهلة وسلسلة، وأن عباراتها جاءت مرسلة وصافية، وأنّ صورها أتت عفوية وتلقائية، رغم العاطفة المسرفة، والمبالغات المتكلفة، والأخطاء التي تنسب إلى السذاجة وحسن النية أكثر ممّا تنسب إلى القصد وسبق الإصرار.

المراثي عند الرافعي:

يعدّ «الرافعي» من أقلّ أعلام مدرسة البيان الذين اختارهم البحث محورًا للدراسة في الرثاء من حيث الكم. وإن كان مِن أقواهم من حيث الكيف، وقد دارت مراثيه في اتجاهين، الأول رثاء أقاربه وأصدقائه، والثاني رثاء المعاصرين له من الأدباء والشعراء. ولكلّ اتجاه مميزات تميّزه عن الاتجاه الآخر.

ويعتبر الاتجاه الأول من أكثرها التصاقًا بحالة الموت، وما تثيره من مشاعر وانفعالات، وما لها من عادات وطقوس. ولعله في ذلك كان يصدُرُ عن مشاعر

(١) السابق أيضًا، ص ١٣٠.

رجل مرزأ، ذاق مرارة الفقد والفراق، فقد رثى زوجة ولده «سامي» في مرثيّته «عروس تُزف إلى قبرها» ثمّ رثَى زوجة صديقه الأستاذ «حسنين مخلوف» في مرثيّته «موت أمّ»، كذلك كتب مرثيّة لزوج فقدَ زوجته بعنوان «قصة أب»[١] كما تضمّن كتابه «السّحاب الأحمر» فصلًا عن أحد أقاربه «الشيخ أحمد» ابن عمه[٢]، وفيه رثاء مُستفيض يعبّر عن الأسى واللوعة، ولكن بأسلوب تأملي فيه الكثيرُ من اللّمحات المؤثرة.

ويلاحظ أنّ هذا الاتجاه يجسّد فلسفة الحزن «الواقعي»- إن صح التعبير- لدى الرافعي، وهو حزنٌ يقوم على التّسليم المطلق للإرادة الإلهية، والرضا بما يصيب العباد، والإيمان بحقّ النفس البشرية في التعبير عن مشاعرها الحزينة، والفضفضة عن آلام الفراق والرحيل.

ويبدو «الرافعي» في هذا الاتجاه، وقد أرخَى لقلمه العنان بالتعبير عن قلب يتفطّر حزنًا وألمًا. فجاءت معظم مراثيه على هيئة الخواطر المرسلة التي تتدفق وتنْساب مع المشاعر والانفعالات، ارتفاعًا وهبوطًا، واعتدالًا وتطرفًا. إنها تتدفّق مع الحزن، منهمرة كالدمع، ولكنه انْهمارٌ على الورق بدلًا من الخدّين. وقد يخلف هذا التدفّق في بعض الأحيان بحِبْرِه مأساويةً عميقة الأغوار.

بيدَ أنّ الرافعي يقدّم للقارئ أنموذجًا لانطلاق الأسلوب، حين ينسابُ على طبيعته، فتأتي الجُمل قصيرة، وخاطفة، وقاطعة، ومؤثرة، وتصيبُ كبدَ الحزين في الصّميم.

---

(١) وحي القلم، ج ٢ ص ١٤٦، ١٥١، ١٥٦.

(٢) السحاب الأحمر، الفصل الثامن (الشيخ أحمد).

ولعلّ الذي يساعده على ذلك هو استغراقُه في فلسفة حالات الموت، وبيان علاقة الحياة بالموت، ودور الإنسان في هذا الوجود، وقد يبدو ذلك متسعًا مع ولع «الرافعي» أصلًا بالتوليد الذهني والتدقيق العقلي والاستطراد المتنامي. إنه في هذا المناخ يجدُ مجاله الطبيعي لممارسة هذه الخاصية، التي تبدو- أيضًا- طبيعية للغاية في حالات الفقد؛ حيث يجنح تفكيرُ الفاقد إلى كثيرٍ من مرافئ الخيال المتنوعة والمتباينة.

وتبدو مرثيتُه «عروس تُزفّ إلى قبرها» أقوى المراثي على الإطلاق، فقد عدّد فيها ملامح الموت في البيئة المصرية، ووصف التفاصيل الدقيقة لنفسية مَن يشيعون ميتًا، وعبّر عن نظرته إلى الموت والحياة تعبيرًا قويًّا ومؤثرًا، خاصة عندما ينظر بتأمل وتدقيق. يقول في نبرة وعظية تعجّبيّة عن أهل السوء:

«ويا عجبًا لأهل السوء المغترين بحياة لا بدّ أن تنتهي! فماذا يرتقبون إلّا أن تنتهي! حياة عجيبة غامضة، وهل أعجب وأغمض مِن أن يكون انتهاءُ الإنسان إلى آخرها هو أو فكرة في حقيقتها؟»[1].

و«الرافعي» يجيد تصوير جوّ الحزن في الموت، فيتحدّث عن الجنازات، ويصفها من خلال السياق باقتدار حزين- إذا جاز القول- بل إنه يضفي على ملامح الواقع الخارجي بما فيه عناصر الطبيعة طابعَ الحزن والحداد. وها هي النجوم وقد تحوّلت إلى مصابيح مأتم: «إن هذه النجوم على الأرض مصابيحُ مأتم أقيم بليل»[2] وها هي الكرة الأرضية وقدْ تحوّلت إلى قبر: «يا أسفا لن يقول الميت للحي شيئًا، ومَن

(١) وحي القلم، ج ٢ ص ١٤٧.

(٢) السابق، ج ٢ ص ١٥٢.

يدري؟ لعلّنا ونحن نلحّد للموتى وننزلهم في قبورهم، يرون بأرواحهم الخالدة أننا نحن موتاهم المساكين. وأننا مدفونون في القبر الذي يسمّونه «الكرة الأرضية»! وهل الكرة الأرضية من اللانهاية إلّا حفرة برجلٍ نملةٍ لتدفن فيها نملة..»[١].

ويعدّ ما كتبه الرافعي عن ابن عمه «الشيخ أحمد» من أفضل كتاباته عمومًا، وفي الرثاء خصوصًا، إذْ تخفّ فيه حدّة الحزن والنّواح، وتشيع فيه روح هادئة شفافة، ويرفدها بآثار ومفردات صوفيّة تميز بها. وتتسامَى هذه المرثية في التعبير والتصوير «فابْكي أيتها الأعين الإنسانية وتهيئي للبكاء ما دمت باقية، إنّ تيار هذا البحر الذي تنصبُّ فيه الأحزان لا يعبّ من دموعنا التي نبكي بها لمكابدة الموت، ولكن من دموعنا في منازعة البقاء»[٢].

أمّا الاتجاه الثاني في المراثي لدى «الرافعي» فهو أكثر اتساقًا مع طبيعة مَن يرثيهم. إنه يرثي عددًا مِن الأدباء والشعراء الذين رحلوا إلى عالم الخلود، فيفيض في الحديث عن «تركتِهم الأدبية» أكثرَ ممّا يتحدّث عنهم، وهو ما يمكن أنْ نسلكه أيضًا في نطاق الدراسة الأدبية أو الترجمة الأدبية.

إنّ رثاءه لحافظ وشوقي وإسماعيل صبري يأخذُ مجراه الهادئ الوقور الذي يركّز على موقع الرجّل الراحل من الحركة الأدبية، وقيمته الفنية. ولعلّه- أي الرافعي- كان يرى في الأديب نوعًا من الاستمرار والبقاء يتمثّل في عمله الأدبي الحي بين أيدي القراء. ومن هنا، كان جزعُه وفزعُه على الأدباء الراحلين غير واردٍ بالمرّة. إنه يراهم أحياءَ في قصائدهم وكتابتهم، ولذلك يركّز عليها فيشْبعها كلامًا، ويستنطقها كلامًا.

(١) وحي القلم، ٢ ص ١٥٣.

(٢) السحاب الأحمر، الفصل الثامن، ص ١٣٤.

بيدَ أنّ تعاطفه مع «حافظ إبراهيم» كان واضحًا، ويشعر القارئ أن «حافظًا» كان يمثّل في حياة «الرافعي» الوجدانية دورًا «ما»، عبّرت عنه كلماته دون مداراة حين قال: « ولقد عرفته منذ سنة ١٩٠٠ إلى أنْ لحق بربّه في سنة ١٩٣٢م، فما كنت أراه على كلّ أحواله إلّا كاليتيم: محكومًا بروح القبر، وفي القبر أوله، ولمّا أزمع السفر إلى اليونان؛ قلت له: ألا تخشَى أنْ تموت هناك فتموت يونانيًّا؟ فقال: أو تراني لم أمتْ بعدُ في مصر؟! إنّ الذي بقيَ هين!»[1].

ويلاحظ القارئ أنّ «الرافعي» في هذا الاتجاه كان أقربَ إلى رثاء «الأدب» في مصر من خلال هؤلاء الأدباء الراحلين، فقد ركّز على هوان الأدباء في وطنهم، وإحساسهم بالغُبن والظلم، ولعلّ النص السابق الذي تكلّم فيه عن «حافظ» يؤكّد ذلك، بيدَ أنّ روح السخرية والتهكّم تكاد تطلّ من بين كلماته تجاه عصره الذي أهمل الأدباء وأذرى بهم في بعض الحالات. يقول عن «إسماعيل صبري»: «كان- رحمه الله- من الرّجال الذين نشئوا في تاريخ لا ينشئ رجلًا، وجاءوا في غيْر زمنهم ليجيء بهم زمنُهم بعد..»[2].

ولعلّ هذه الروح الساخرة المريرة، هي التي جعلت مراثيه للأدباء تحفلُ ببعض الصور الطريفة، كأنْ يقول عن «حافظ» مثلًا: «ومَن نظر إلى (حافظ) على اعتبار أنه فنّ مِن الفوضى الإنسانية رآه جميلًا جمالَ الأشياء الطبيعية لا جمالَ الناس..»[3]، وكأنْ يقول عن «إسماعيل صبري» مثلًا: «في الحادي والعشرين من شهر مارس

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ٢٨٦.
(٢) السابق، ص ٢٥٩.
(٣) السابق أيضًا، ص ٢٨٨.

من سنتِنا هذه نزعَ الشعر العربي عن رأسه عمامةَ المشيخة ونشرها للموت، فكانت الكفن الذي طوى فيه بقية شيوخ الأدب: المرحوم إسماعيل باشا صبري»[1].

ومهما يكنْ من شيء، فإنّ مراثي «الرافعي» للراحلين، قد عبّرت عن حقيقة نفسه ومشاعره تجاه مَن رثاهم وبكاهم، وفي الوقت نفسه حملتْ إلى القرّاء تصورات رجلٍ يؤمن- إيمانًا كاملًا- بإرادة الله في الموت والحياة. وقد أجاد في تصوراته وتعبيره إلى حدّ بعيد.

المراثي عند الزيات:

ترك «الزيات» كميةً كبيرة من المراثي، ضمّنها رثاءه للعديد من الرجالات البارزين والأعلام المشهورين في مصر والعالم الإسلامي، وكان مِن بينهم السياسي والأديب والمحقق واللّغوي والزعيم والمعلم والقائد والاقتصادي والصحفي. وقد أتيح له بحكْم صدور الرسالة أسبوعيًّا أن يحقق هذا الكمّ الكبير من مقالات الرثاء. فقد كانت افتتاحية الرسالة غالبًا تتناول موضوعًا يتعلّق بالأحداث الجارية، وكان مِن بين هذه الأحداث وفاة الأعلام، والبارزين.

وقد قام «الزيات» برثاء عددٍ ليس بالقليل من الرجال، من بينهم: أحمد ماهر، ومعروف الرصافي، وهتلر، وموسوليني، ومحمد إسعاف النشاشيبي، وأنطون الجميل، وعلي محمود طه، ومحمود حسن زناتي، والمازني[2]، وابنه «رجاء» الزيات، وجميل صدقي الزهاوي، ومصطفى عبد الرازق، ومصطفى صادق الرافعي، والمنفلوطي، وغيرهم[3].

(١) السابق نفسه، ص ٢٥٩.

(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ص ١٥، ١٩، ١١٠، ١٥٠، ١٦١، ١٦٥، ٢٨٦.

(٣) وحي الرسالة، ج١ ص ٣٠٤، ٣٨٥، ٤٣٥، ٤٣٨.

ويبدو الزيات في رثائه موضوعيًّا بشكل عام، ولا يطغى الانفعال عليه إلّا في ظروف معينة، ويكون مقبولًا أحيانًا، ومبالغًا فيه بعضَ الأحيان.

ولعلّ طبيعة «الزيات» الهادئة والمتّزنة قد جعلته يطرح الانفعالات جانبًا، ويركّز على أفضل ما في الشخص الرّاحل، مع الإشارة المهذّبة إلى بعض الجوانب السلبية التي هي من طبيعة البشر، والتي تعتري الإنسان في كلّ زمان ومكان.

ويمكن القول: إنّ بعض المراثي يقترب من «الترجمة الأدبية» حيث ينسى «الزيات» أنّه يؤبّن راحلًا أو يشيّعه بكلمة عابرة في صحيفة سيّارة أو يقف على ذاكره بمقالة موجزة، بل يحتشد ليتحدّث عنه حديثَ كاتب يتناول إنتاجَ ومنجزات رجلٍ حي يعيش فيما بيننا، كما فعل مع جميل صدقي الزهاوي مثلًا.. فيقول عنه:

«من حقّ (الزهاوي) على (الرسالة)- وهي ديوان العرب، وسجل الأدب- أن تقفَ على ذاكره العظيمة الأليمة وقفةَ الذاكر بالجميل، تحيي بنثير الورد خلودَ مجده، وتحيي الدموع مصابَ فقده، فقد ساعد على إنهاض العرب بوثوب فكره، وعلى إحياء الأدب بوميض روحه، وعلى إنعاش (الرسالة) بعيون شعره. ومن حقّ الزهاوي على صاحب الرسالة أنْ يقوم في هذه المناسبة فيفرغ في سمع الزمان الواعي هذا الحديث الذي يتّسم- على ما أظنّ- بخبرة الصديق، وثقة المطلع، ونزاهة المؤرخ، فإني ما ذكرت العراق إلّا ذكرت أول أشيائه فندق (كارلتون)، وفي أول أشخاصه شخص الزهاوي، ذلك أنّ أول مكان لقيت فيه العراق هو هذا الفندق، وأولُ إنسان سمعت منه العراق هو هذا الرجل»[1].

---

(١) وحي الرسالة، ج١ص ٣٥٥.

ولم ينسَ «الزيات»، في سياق رثائه للزهاوي أنْ يجلوَ صفاته وخلالِه بجانبها الإيجابي والسلبي، وقد أفاض في الجانب الإيجابي الذي يتناول حياتَه وشعره، وأشار إلى الجانب السلبي إشارةً ذكية وموضوعية، فتكلم عن حبّه للزّهو والتّيه والثناء، وتحدّث عن تطرّفه في مجالات مختلفة نتيجة لبعض صفاته السلبية، هادفًا في كلّ الأحوال إلى وضع الرجل في موضعه الصحيح[١].

ولعلّ أقوى ما كتبه «الزيات» في هذا الباب، هو رثاؤه لابنه «رجاء» الذي عاش أقلّ من خمس سنوات، فبكاه بكاءً مرًّا يقطر أسًى ولوعة وحرقة. وهو ما جعل الزيات يهدي «وحي الرسالة» إليه، بل أنه يذهب إلى حدٍّ أنّ «رجاء» كان السبب في إنشاء «الرسالة» وكتابه الفصول التي تضمّنها وحيها، يقول «الزيات» في إهدائه:

«إلى روحك العذبة اللطيفة يا ولدي رجاء، أقدّم هذا الكتاب، فلولاك ما أنشأت الرسالة، ولولا الرسالة ما أنشأت هذه الفصول، والدك الحزين إلى يوم يلقاك: أحمد حسن الزيات»[٢].

ويبدو في رثائه لطفله معبرًا عن مشاعر الأب الثاكل الذي كان يرى في ولده الفقيدِ كلّ الآمال والأفراح والغدَ الجميل، وكان يباهي به ويزهو بين الأقارب والأصدقاء والمعارف، وكان يراه الأغنية العذبة التي تردّد داخل بيته، فتشيع فيه جوًّا من الأنس والبهجة بعد طول اكتئاب ووحشة، يقول عنه:

«شغل رجاء فراغي كله، وملأ وجودي كله، حتى أصبح شغلي ووجودي، فهو صغير أنا، وأنا كبيرًا هو.. يأكل فأشبع، ويشرب فأرتوي، وينام فأستريح، ويحلم فتسبح روحي وروحُه في إشراق سماوي من الغبطة لا يوصَف ولا يُحَد!.

---

(١) السابق، ص ٣٦٣ـ ٣٦٤.

(٢) السابق (صفحة الإهداء).

ما هذا الضياء الذي يشعّ في نظراتي؟ ما هذا الرجاء الذي يشيع في سماتي؟ ما هذ الرضا الذي يغمر نفسي؟ ما هذا النعيم يملأ شعوري؟ ذلك كلّه انعكاس حياة على حياة، وتدفّق روح في روح، وتأثير ولد في والد!»[1].

إنّ عمق الصلة بين كاتب الرثاء وبين الراحل وحرارة العاطفة التي يستشعرها الفاقد تجاه المفقود؛ قد أضفت على كتابة الزيات هنا جوًّا آخر يختلف إلى حدّ ما عن كتابته الأخرى، فهو يكتب بانفعالٍ وتدفّق وانسياب، وهو يلجأ إلى التوكيد والتكرار والموازنة والمجانسة، ويعتمدُ على الاستفهام التعجبي مندهشًا ومستعظمًا ومستكثرًا ما كان فيه من سعادة وبهجة ورضًا، وهو بعد ذلك وقبْله «نائحة» ثكلى، تنوح على قارعة الطريق وتعدّد مآثر المفقود بأسلوبٍ آية في الروعة وقوة الإتقان وغاية التأثير.

وكان فقدان «رجاء» وراء حديثه عن محمد الوالد ﷺ ويتناول فيه قصة فقد النبي الكريم ﷺ لولده إبراهيم من مارية القبطية، بعد طول انتظار وشوق وترقب. ويكاد «الزيات» في غمرة كلامه ينسى أنه يتحدّث عن موضوع يخصّ غيره، فيقوِّم نفسه، وكأنه يورّي بما يقول عن «إبراهيم» كيلا يتّهمه الناس أنه أثقلَ عليهم بالحديث عن «رجاء».. فهو يتأمّل ويتعجّب ويحلّل:

«يا لله لقلوب الوالدين! إنّ النبي الكريم الذي ولد في مهد اليتم، ودرج في حجر العدم، وتقسّمت عمره عوادي الخطوب، فكابد أذى قريش وحقد المنافقين وكيد اليهود، وعالج مكاره الدعوة من القلّة والذلّة والهزيمة والفتنة، قد احتمل كلّ أولئك بصبر المجاهد ويقين المؤمن وعزم الرسول، ثمّ يصيبه الله في إبراهيم وهو

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٠٤.

رضيع، فيرفضّ عنه الصبر، ويتملّكه الجزع، ويقفُ من الثكل الأليم موقف كلّ والد يرى جزأه الجديد يبلى، ورجاءه الناشئ يخيب..»[١].

وإذا كانت انفعالات «الزيات» وتوتراته في رثاء ابنه مقبولة ومبرّرة، فإن وقوفَه المنفعل إزاءَ بعض الشخصيات التي اختلفت حولها الآراءُ يثير التساؤل، ولعلّ ذلك مردّه إلى دافع المجاملة، أو الانتماء الإقليمي، كما في مرثيّته «للنقراشي» ومرثيّته لإسماعيل صدقي. وسوف يدهش المرء حين يرى الزيات يكتب بانفعالٍ عن النقراشي ويبالغ في صفاته إلى درجةِ القول: «وثابَ إليّ وعي بعد ذهول المفاجأة، فشعرت بصدري يضطرم، وبصبري يرفضّ، وبدمعي ينهلّ، وبخاطري يتمثّل النقراشي الصديق، وهو يزورني معزيًا في وفاة ولدي، ويتمثّل النقراشي المجاهد وأنا أزوره مستضيئًا برأيه في مشكلات بلدي، ويتمثّل النقراشي الوزير وهو يغلب عقله على هواه، ويؤثر رضا الله على رضاه، ويضحي بالصداقة في سبيل العدل، وبالحزبية في سبيل الوطن، ويتمثّل النقراشي الرئيس وهو ينهجُ في سياسته نهجَ الصّديق، ويسمت في حكمه سمت الفاروق. فيحدد مطالبنا المبهمة، ويشدّد عزائمنا الموهونة، وينشر فضائلنا المطوية، وينعش آمالنا الذاوية...»[٢].

وواضحٌ من هذا الكلام أنه لو تحقّق لمصر شخصٌ بمثل هذه المواصفات (الراشدة)، والتي تتجمع لديه صفات الصديق والفاروق؛ لما عاشت ما تعيشه مِن محنة، ولكانت خلقًا آخر ربما يشبه اليابان أو ألمانيا الغربية! ثمّ إنّ غمرة الانفعال والمبالغة جعلت «الزيات» يتجاوز التعبير الدقيق خضوعًا للترادف، فيصف

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٠٩.

(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٢٧٤- ٢٧٥.

النقراشي بأنه «يحدد مطالبنا المبهمة»، وما كان الناس في مصر يجهلون يومًا ما يطلبون، فمطالبهم- أبدًا- واضحة ومحددة.

إن هذا الانفعال وتلك المبالغة قد خرجا إلى دائرة بعيدة عن دائرة القبول الأدبي والفكري، وهذا من المآخذ التي تتكرّر في بعض المواقف، ويرى القارئ إشارة إليها في بعض المواضع من هذا الفصل.

بيدّ أن «الزيات» قدّم لونًا آخر من «الرثاء» يمكن وصفُه بالرثاء «المعكوس» وهو ليس شماتة على كلّ حال، ولكنه تأمل في نهاية الطواغيت. فقد هلك «هتلر وموسوليني» في أسبوع واحد عام ١٩٤٥م، وقد تناول الزيات في مقال له بعنوان «نهاية دكتاتوريْن» موت هتلر وموسوليني باعتبارهما رمزًا للشرّ، ومصدرًا للقهر والرعب والإجرام، وكانت النهاية عدلًا إلهيًّا وحكمة بالغة. وقد تناول الزيات «الدكتاتورية» كنظام من أنظمة الحكم الشاذّ. ويصف الديكتاتور بأنه عجلةٌ من غير «فرملة»، وأنّ الطّاغية إذا ركب رأسَه تنكر للنّصح وتمرّد على المشورة، ثم يدعو الزيات إلى السّلم الخالي من المطامع والصلح القائم على الإنسانية، ونبذ أسلوب الطاغيتَيْن: «هتلر وموسوليني»[1].

ويمكن القول: إنّ الرثاء عند «الزيات» يتميز بالخصائص الآتية:

١ـ تنوعه وشموليته لأفراد عديدين ممّا يدل على وعي «الزيات» بالواقع، وحركة التاريخ وغيره.

٢ـ موضوعية الرثاء بصفة عامة، واعتماده على تناول الجوانب الإيجابية والسلبية للشخص الرّاحل.

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٢٧٤-٢٧٥.

٣ـ سيطرة الانفعال على عددٍ من مراثيه لأسباب خاصة، وهي سيطرةٌ مقبولة ومفيدة في بعضها، وغير مقبولة في البعض الآخر.

٤ـ الاستفادة من موت الأشخاص الشاذّين في رثائهم بطريقة معكوسة، والتركيز على سلبياتهم للعبرة والعظة.

٥ـ استخدام العناصر البلاغية والنحوية المساعدة على التعبير عن حزنه وتفجّعه بحيث يصل تأثير رثائه إلى أقصى الغايات.

المراثي عند البشري:

تمثل المراثي جزءًا هامًّا من نتاج «البشري»، ولعلّ ذلك يرجع إلى شدة انْدماجه بالهيئة الاجتماعية، وكثرة أصدقائه ومعارفه، ثمّ حساسيته الشديدة تجاه الموت والأموات، خاصة إذا أصاب الموت أحدَ أقاربه أو مَن يعزّون عليه.

ويتميز الرثاء عند البشري بخصائص عديدة أهمها: التعبير عن المشاعر الحزينة بأسلوب يفيض أسى ولوعة، ولكن دون تهويل أو مبالغة، كذلك فإنه يتّجه في رثائه إلى التأمّل في الموت ومحاولة استخلاص العبرة مِن حدوثه، ثم إنّه في رثائه يؤكد دائمًا على التسليم بالموت كحقيقة مفروضة انطلاقًا من مضمونِ قولِه تعالى في الآية الكريمة: ﴿إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيْهِ رَٰجِعُونَ﴾[1].

ولعلّ أكثر مرثيّاته تعبيرًا عن لوعة الفقد ومرارة الفراق، مرثيّته لابنه «حسن» فقد حملت مشاعرَه كأب فقدَ فلذة كبده، وراح يشهدُ بعينيه فراقَه وتغييبه، ومن ثمّ كانت خواطر البشري تنساب متدفّقة كالنهر، تحكي مرثية للوالد الذي فَقد، لا

(١) سورة البقرة، الآية: ١٥٦.

المولود الذي فُقد!، فالبشري يرى مثلًا أنّ ولده قد ذهب إلى الجنّة، أمّا هو فيعيش في النار، يخاطبه قائلًا:

«لا شكّ يا بني أنك مضيت من فورك إلى الجنة، فإذا أحببتَ أن تعرف مبلغ عذاب أهل النار فأشدّه بعضُ ما أنا فيه!

ويْلي منك يا بني! لقد ورثتني كلّ يوم موتاتٍ لا نجاة لي منها إلّا بهذا الذي يدعونه الموت، اللهم يا من امْتحنني بهذا العذاب كلّه في الدنيا، أقلني بفضلك من عذاب الجحيم في الآخرة»[1].

وعند النظرة الأخيرة لوداع الطفل الراحل يلخص «البشري» مشاعر العاطفة الملتاعة- الهادئة- في تصوير دقيق وفريدٍ وصارخ بالألم، وفي الوقت نفسه يفصحُ عن مكنون إيمانه الحي بالميت في تصور الإسلام، وهي علاقة الرضا بالقضاء، والصبر على البلاء، والشكر للنعماء، ويستعين على ذلك بالتشبيه الطريف والاستفهام والتعجب والترجيع والحوقلة، يقول «البشري»:

«هذا ولدي يحمله حاملُه، ويخرج به من داري إلى غير عودةٍ أبدًا، وإني لأتحامل وأجمع جسدي المحطّم، وأجرّ ساقي المتزايلتيْن جرًّا؛ لأشيع إلى الباب ولدي بل لأشيع نفسي، وإني لأتزوّد منه بالنظرة الأخيرة، فإذا بي أحسّ أن كبدي وقلبي يسيلان كلاهما على عيني، فإنْ كانت بقيت منهما بعدَ هذا بقيةٌ فكالإسفنجة بعد شدّة الاعتصار. والله ما أدري أكانت تلك النظرة أحلى ما ذقتُ في حياتي من ألوان المتاع، أمْ كانت أقسى ما شعرَ به حيٌّ من الحرق والآلام والأوجاع؟

(١) المختار، ج ١ ص ٢٧٧.

اللهم اشهدْ أنّي راضٍ بقضائك، صابرٌ لبلائك، شاكرٌ لنعمائك، إنا لله وإنا إليه راجعون، ولا حول ولاً قوة إلّا بالله العلي العظيم»[١].

ولعلّ طبيعة الشيخ «البشري» الميّالة إلى المرح والفكاهة والسخرية، كانت أكبرَ حصن يتحصّن في داخله أمام هجمة الموت، ولذلك تأتي مراثيه حافلة بما يمكن تسميتُه «فن الإقناع» للمحزونين، والثكالى بترك الحزن والأسى، ويطالبهم بالرضا بقضاء الله والتسليم بإرادته لأنّ البديل لعدم التسليم والرضا هو الحياةُ الفاسدة المظلمة. وتأتي مراثيه من هذه الناحية مفعمةً بالحجج والجدل العقلي، ممّا يجعل الأمرَ يبدو وكأنّه حكم في قضية له حيثيات ونتائج، وربما كان ذلك عائدًا إلى طبيعة عمل «البشري» لقضية الموت والحياة بهذا المنظار الموضوعي الذي ينكرُ على بعض الناس تطرّفهم في الحزن والهلع والجزع، يقول البشري:

«لست أرى امرأ أحقّ بالشفقة وأولى بالرحمة مِن هذا الذي قدّر لنفسه طول السلامة ودوام الأمن، فلم يدخل قطّ في حسابه صروف الأقدار، ولا ما عسى أن يجيء به الليل والنهار، حتى إذا امتحنه الدهر في نفسه أو في ولده، أو في أحب الناس إليه من أهله وغير أهله؛ انخلعَ قلبه، وكاد الهلعُ يأتي عليه، ورأى أنّ صبره أوهن مِن أن يحتمل الرزيئة، وجلدَه أرقّ من أن يصمدَ لَمَا حاق به من البلاء!.

وطول الجزع إذا لم يورث العلة ويخلف الداء؛ فإنه قمينٌ بأن يكدر العيش ويخبث النفس، حتى لا يكاد المرء يرى في هذه الدنيا إلّا ظلامًا ووحشة، ومنكرًا ومكروهًا. وماذا لعمري وراءَ ذلك من مفسدات الحياة؟..»[٢].

(١) المختار، ج١ ص ٢٧٩.

(٢) المختار، ج ١ ص ٢٥٦.

ويبدو «البشري» أحيانًا، وقد كتب بعض المراثي كنماذج يتناول من خلالها علاقته بالموت، فقد كتب أكثرَ من مرثية دون أن يوضّح مَن الذي يرثيه، أو مَن المقصود بالرثاء، ولكنه يكتفي مثلًا بقوله: «كتب يعزي كبيرًا في بنيّة له» تحت عنوان «عزاء»، أو قوله: «كتب تحت هذا العنوان يعزي عزيزًا في عزيز» والعنوان: «مسكين»[(١)]، ولعلّ إلحاحه على علاقته بالموت يرجع إلى نفسٍ شفافة تدركُ أن وجودها في الحياة الدنيا مؤقت وعابر، وأنّ التطرف في التمسكٍ بها والأمل فيها سخفٌ لا مبرر له. ولعلّ هذا أيضًا يفسر نزعته إلى الفكاهة والسخرية، فكثيرٌ من الأشخاص الذين يميلون إلى المرح، خاصة في الواقع الاجتماعي المصري يعتقدون أنّ الدنيا فانية، وأنّ أحدًا لن يأخذ منها شيئًا. ولذلك يجنحون إلى المداعبات والمفاكهات بروح طيبة وخفيفة. ولعلّ هذا كذلك يشرح للقارئ اهتمامَ البشري بصورة غير عادية بالحديث عن اللّحّادين والأكفان والمقابر في يومياته وتعليقاته القصيرة التي نشر بعضها ضمن كتبه «[(٢)]»، واهتمام الرجل بمثل هذه الأمور يؤكّد أن يقينه مشبّع بحتمية الرحيل، وقدومه لا محالة في أي لحظة.

ولقد كتب البشري مرثيّاته لبعض الأدباء على هيئة «تراجم أدبية» كما فعل مع الشيخ «علي يوسف» صاحب «المؤيد»، و«محمد بك المويلحي» صاحب «مصباح الشرق» وغيرهما، والحديث عنها يدخلُ في باب آخر غير باب المراثي؛ لأنها ترجمة لها خصائصها وأبعادها المميزة. ولكنّ رثاءه لبعض الأدباء الآخرين كان يعادلُ رثاءه لابنه «حسن»، فقد كتب يرثي «إسماعيل صبري»، و«شوقيًّا» و«حافظًا»،

---

(١) المختار، ج ١ ص ٢٥٣، ٢٥٦.

(٢) انظر مثلًا: المختار، ج ٢ ص ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٦.

ولعلّ أبرز هذه المراثي ما اختصّ به «حافظًا»، فقد بدا «البشري» ملتاعًا ومحترقًا من أجله، وهي ظاهرة يلمسها القارئ لدى مدرسة البيان بصفةعامة عندما يتناولون «حافظًا»، ولعلّ وضعه الشعبي والاجتماعي والأدبي جعله أقربَ الأدباء طرًّا إليهم، فكانت كتاباتهم عنه، ومن بينها الرثاء، تفيض بعاطفة جياشة، ومشاعر خاصة، لم ينلْها منهم أحدٌ سواه من معاصريه.

ويلاحظ أنّ «البشري» لم يكتب رثاءً لحافظ إلّا بعد أربعين يومًا من رحيله، وبعد إلحاح من الدكتور «محمد حسين هيكل» رئيس تحرير «السياسة» سجّله في مقدمة «الرثاء» حين قال:

«ألَححنا على صديقنا الأستاذ الشيخ عبد العزيز البشري أن يكتب كلمة عن حافظ، وكان بينهم من الصداقة أكثرَ ممّا بين الآخرين، فاعتذر مخافةَ أن يحُول اضطرابُ نفسه دون أداء غرضه، ولكنّنا أصررنا، فأجاب رجاءنا، فكان هذا الولَه الذي يحسّه القارئ مصوغًا في عبارته القوية البليغة»[1].

والذي يقرأ مرثية « البشري» «لحافظ» سوف يدرك بلا أدنى ريب لهذا الولَه الذي أشار إليه الدكتور «هيكل» في كلمته السابقة، ولكنه ولَهٌ عاقلٌ على كلّ حال. وولَهٌ يعبر عن منزلة حافظ في نفس البشري، وفي نفس البيانيّين بصفة عامة، يقول البشري مستفتحًا بالشّعر:

«لم لا تجب وقد دعوت مرارا يكفي سكوتك أربعين نهارا!

يا حافظ! هذه أربعون تقضّت، ونحن في انتظارك، إذْ أنت لم تحسن بطلعة، ولم تسعد بردّ خطاب!.

---

(١) المختار، ج ١، ص ٢٧٠.

أطابَ لك المقام هناك بين مَن تقدّموك مِن إخوانك، فلم تعدْ تحفل بمَن خلّفت هنا من صحبك وأصدقائك؟ أم لعلّك آثرت انتظارهم في مثواك ليجتمع الشمل كلّه، وأنهم لموافوك عمّا قليل، فما في هذه الدنيا كثير!

يا حافظ، هذه أربعون تقضّت، والولَهُ لا يخلق تليدُه، ولا يبلَى جديده، وما ذكرك صاحبك[1]، وهيهات ألّا يذكرك، إلّا أحسّ على قلبه غمزًا لا يسكن إلّا بالعبرة، وهكذا:

لم يخلق الدمع لامرئ عبثًا ... الله أدرى بلوعة الحزن...»[1]

وعلى هذا المنوال يمضي «البشري» متحدثًا عن «حافظ»، معددًا مناقبه وأفضاله وعظمته، معبرًا عن مشاعره وأحاسيسه تجاهه في العالم الآخر.

يلاحظ أن «البشري» في مرثياته يعتمدُ على عناصر للتأثير في القارئ تجعله يتفاعل مع ما يقوله بقوة. ومن هذه العناصر: استخدام ياء النداء، والاستفهام، والتعجب، ويستخدم أيضًا صيغ التفجّع والتوجّع، ويكرّر الخبر، والتشبيهات الطريفة، والمفعول المطلق المؤكّد لفعله، فضلًا عن التّضمين بالشعر.

ولعلّ القارئ رأى في النّص السابق الذي يرثي فيه «البشري» بعض هذه العناصر، فقد استخدم ياءَ النداء وكرّرها في أوائل الفقرات، وانتظم هذا التكرار المرثية كلّها تقريبًا «يا حافظ» واستخدم أيضًا الاستفهام «أطاب لك المقام؟» أمْ لعلّك آثرت انتظارهم؟» وهو استفهام الرجل غير المصدّق رحيلَ صاحبه، فيه من الإنكار والتعجّب والدهشة والجزع والولَه.. مزيج عجيب! وفي النص أيضًا

---

(١) يقصد البشري نفسه.

(٢) المختار، ج ١ ص ٢٧٠.

عنصر التّضمين بالشعر، ويلاحظ أن «البشري» يحتفل بهذه الأبيات التي يضمّنها مراثيه، فهي تتوافق مع نغمة الحزن واللّوعة، وكأنّها عامل مساعد على إشعال مشاعر الفراق. وغالبًا ما يختارها لشعراء قدامَى قالوها في مواقفَ مشابهة، وتتميّز بقيمتها الجيدة، وتأثيرها العظيم، وأدائها الموسيقي الحزين!

وللتفجّع والتوجّع يستخدم البشري عبارات من قبيل «واحرّ قلباه»، «يا هذه الليلة»، ويكرّر الخبر والتوكيد في قوله «وما لي لا أكون وأولادي بخير، وأهلي جميعًا بخير، وأصحابي جميعًا بخير، ليبين مدى الفاجعة التي أذهبت هذا الخير، وقضت على التأكيد بـ «جميعًا» ليكون المؤكد قد نقص واحدًا، فلا يستطيع أن يقول أنا وأولادي «جميعًا» ولا أهلي «جميعًا» ولا أصحابي «جميعًا»؛ لأنّ واحدًا منهم قد رحلَ بلا عودة! كذلك فإنّ المفعول المطلق المؤكد لفعل، يقوم بدوره في عملية التأثير المتناسب مع حالة القهر. «ولقد يكون فيما يضمر لنا ما يقدّ المتن قدًّا، وما يهدّ النفس هدًّا..» فهو يؤكد القدّ (القطع) والهدّ (التحطم) ليلقي في روع المتلقي أنّ الخطب في كلّ الحالات جسيم جسيم![1].

ويمكن القول بصفة عامة أنّ مراثي «البشري» تتميّز بعدة خصائص، أهمها:

١ـ التعبير في اعتدال عن عاطفة الحزن واللّوعة دون تهويل أو مبالغة.

٢ـ التّسليم بالقضاء والرضا بالأمر الواقع انطلاقًا من تصورٍ إسلامي.

٣ـ تبدو مراثيه المتعلقة بأقاربه وأصفيائه، أكثر المراثي نضجًا وامتلاء بالعاطفة.

٤ـ في مراثيه نماذج تتّسم بالموضوعية، لمناقشة قضية الموت والحزن.

٥ـ استخدام العناصر اللّغوية والبلاغية والتضمين بالشعر، للتأثير في القارئ بطريقة فعّالة وجيدة.

---

(١) المختار، ج ١ ص ٢٧٨.

رابعاً: القصة

القصّة عند المنفلوطي:

وضع المنفلوطي عددًا من القصص يسميها «روايات قصيرة» كما ورد على الغلاف الداخلي لكتابه «العبرات»[1] ومنها «اليتيم» و«الحجاب» و«الهاوية»، فضلًا عن قصة «العقاب» وضعها على نسق قصة أميركية اسمها صراخ «القبور»، وهي ما يمكن أن نسميها قصة مقتبسة حيث «مصّرَها» وجعلها تتحرك في جوّ مصري خالص.

ويعتبر البعضُ المنفلوطي هو أول من وضع الأقصوصة في أدبنا الحديث، يقول «الزيات»: عالج المنفلوطي الأقصوصة أولَ الناس، وبلغ في إجادتها شأوًا لا ينتظر من نشأة كنشأته في بيئة كبيئته. وأذكر أننا كنا نقرأ (غرفة الأحزان) و(اليتيم) وأمثالها فنطربُ للقصة على سذاجتها أكثر ممّا نطرب للأسلوب على روْعته[2] ويقول الدكتور أحمد هيكل: «وبرغم عدم اكتمال قصص المنفلوطي القصيرة من الناحية الفنية، فإنّه يعتبر صاحب المحاولات الأولى لهذا الفن في الأدب (المصري) الحديث»[3].

ويتعرّض المنفلوطي من خلال هذه القصص إلى موضوعات شغَلته، وشغلت المجتمع آنئذ، مثل قضايا الغنى والفقر، والصراع بين الحضارة الإسلامية،

---

(١) العبرات، دار الثقافة، بيروت سنة ١٩٦٦م.

(٢) أحمد حسن الزيات، وحي الرسالة، ج ١، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة سنة ١٣٧٦هـ = ١٩٥٧م، ص ٣٩٠.

(٣) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩١ وما بعدها.

والإدمان على الخمر، والعدل والظلم.. ويميل في معالجتها إلى الطريقة الرومانسية المثالية، وغالبًا ما تكون الشخصيات قاصرةً على البطل والبطلة، والكاتب نفسه حيث يظهر الرجل الشّهم، الذي يتدخّل في نخوةٍ ومثالية لتقديم مساعدته للبطل أو البطلة، وأحيانًا تظهر شخصيات ثانوية مثل الخادم أو الأمّ أو رئيس العمل أو الأبناء. ويلاحظ أن الشخصيتيْن الأساسيتيْن وهما البطل والبطلة، غالباً ما يعيشان حكاية مأساوية، تنتهي أيضًا بنهاية مأساوية تكون الموت، وأحيانًا ما يكون هذا الموت مفتعلًا وغيرَ مبرّر.

ففي قصة «اليتيم» مثلًا تموت البطلة حزنًا على البطل الذي فارقها، ثمّ يموت البطلُ بعد أن يقص حكايته على الكاتب، وهي فراقه عن البطلة بسبب الفقر[١].

ويتدخّل المنفلوطي في القصة لينطق أشخاصها بحوارات وأفكار، قد لا تتناسب مع الشخصية ومستواها الفكري، ويشعرُ المرء أنه مستوى المنفلوطي، وليس مستوى الشخصية القصصية. وسوف نلاحظ مثلًا أنّ البطل «اليتيم» يحفظ شعرًا جيدًا كما المنفلوطي تمامًا[٢]. ويبدو الحوار بين الشخصيات أقربَ إلى الخطب والمقالات منه إلى طريقة الحديث، وغالبًا ما يكرر المنفلوطي في القصة الموضوعة والمترجمة على حدٍّ سواء. إنّ صوت المنفلوطي يطغى بصوته على كلّ الأصوات، ممّا جعل بناءه القصصي يبدو أحيانًا، وكأنه مقالة وليس قصة، بل إنّ القارئ يستطيع إضافة بعض المقالات في النّظرات إلى قائمة قصصِه التي ضمّنها «العبرات» تحت

(١) العبرات، ص ٢٠.

(٢) العبرات، ص ١٤.

عنوان روايات قصيرة، وتبدو روحُ المقال واضحة في قصته «الحجاب» حيث تبدأ بمقدمة منطقية صارمة، يقول فيها: «ذهب فلان إلى أوروبا، وما تنكر من أمره شيئًا، فلبث فيها بضع سنين، ثم عادَ وما بقي ممّا كنا نعرفه منه شيء».

ذهب بوجهٍ كوجْهِ العذراء ليلة عرسها، وعادَ بوجهٍ كوجْه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة، وذهب بقلب نقي طاهر يأنسُ بالعفو ويستريح إلى العذر، وعاد بقلب ملفف مدخول لا يفارقه السّخط على الأرض وساكنها، والنّقمة على السماء وخالقها، وذهب بنفسٍ غضّة خاشعة ترى كلّ نفس فوقَها، وعاد بنفس ذهّابة نزّاعة لا ترى شيئًا فوقَها، ولا تلقي نظرة واحدة على ما تحتَها، وذهب برأس مملوءة حكمًا ورأيًا، وعاد برأس كرأس التمثال المثقب لا يملؤها إلى الهواء المتردّد، وذهب وما على وجه الأرض أحبّ إليه من دينه ووطنه، وعاد وما على وجهها أصغر في عينيه منهما..»[1].

ويساعد الإسرافُ العاطفي لدى المنفلوطي على التهويل في الأحداث، حتى تبدو غيرَ مقنعة، ولكنّ المرء لا يملك إلّا متابعتها خاصة في أيامنا المعاصرة، التي تحفلُ بقصص كئيب وسخيف طغى على الجيد والناضج. وهو في كلّ الظروف والأحوال يجعل شخصياته من خلال الأحداث تخضع لتأثير الضمير أو وخْز الضمير، فهو يجعلُ من الأحداث وعاءً يمهّد به للعبرة من سلوك الشخصية، ويصنع فرصةً لتعود الشخصية إلى التسليم بالصواب، حتى لو كان الموت نهايتها، كما هو الحال دائمًا لمعظم الشخصيات المخطئة. وأفضل ما تتميز به قصص المنفلوطي

(١) السابق، ص ٤٢.

هو الأداء اللغوي؛ فألفاظها سهلة، وعباراتها صافية جميلة، وصورها عذبة، ولعلّ أبرع ما يقدّمه المنفلوطي في هذا المجال هو الوصف، فهو يملك موهبةً خاصة في تقديم الأماكن والحالات النفسية[١] في أسلوب مترسّل متدفّق.

ويمكن القول إنّ أفضل تلخيص لمفهوم القصة وطبيعتها لدى المنفلوطي، ما كتبه الدكتور أحمد هيكل، حيث يقول:

«ومن هذا المزيج القصصي المقالي الخطابي، اتّخذ المنفلوطي طريقته القصصية، هادفًا إلى غاية تهذيبيّة، وهي تعميق الإحساس بالمثل العليا والقيم الإنسانية الكبرى، كالوفاء والشرف والشجاعة والفضيلة وحبّ الخير والحقّ والجمال، مستخدمًا للتعبير عن طريقته والوصول إلى غايته؛ أسلوبًا بيانيًّا أخاذًا، يقوم على تجويد التعبير، ورعاية موسيقى الكلام والاهتمام برسم الصور، وإثارة العاطفة، كلّ ذلك من غير التزام للسّجع ولا لغيره من المحسّنات، ومن غير محاكاة للمقامات ولا غيرها من مخلفات التراث، بل مع إيداع وابتكار وأصالة وشخصية تتّضح في الأسلوب، كما تتّضح في طريقة القصص وغايته جميعًا»[٢].

ويستطيع القارئ أنْ يلاحظ الفارقَ الكبير بين أساليب القصص وأساليب المقالات لدى المنفلوطي؛ فأساليب القصص تتميّز بنوع من الانطلاق والانسياب والتدفق، وخلوّها من البديع المتكلّف تقريبًا، ولعلّ هذا يرجع إلى صياغته للقصص والأشعار، وتعامله مع الأساليب الغربية، خاصة الأسلوب في الأدب الفرنسي الذي وضع عنه كلّ أو معظم الترجمات المنسوبة إليه، ثم إنّ القصة الأجنبية أو

---

(١) انظر: العبرات، ص ٧٧ مثلًا.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩.

طريقة السّرد فيها، كانت وراء تخلّصه من قيود كثيرة، كانت تغلّ أسلوبه في بعض الأحيان.

القصة عند الرافعي:

كان «الرافعي» رحمه الله، يرى فنّ القصة فنًّا زائدًا عن الحاجة، بل «ضربًا من العبث، ولونًا من ألوان الأدب الرخيص لا ينبغي أن تكون هي كلّ أدب الأديب وفنّ الكاتب»[1] على حدّ تعبير تلميذه «محمد سعيد العريان»، وقد خصّص «الرافعي» مقالة بعنوان فلسفة القصة، ولماذا لا يكتب فيها، وفي هذه المقالة يبدو الرافعي فاهمًا للمعنى الفني للقصة، ولكنّه يصرح بأنه لا يعبأ بالمظاهر والأغراض- يقصد المقاييس الفنية- التي يأتي بها يوم وينسخها يوم آخر، ثمّ يشير إلى أنه يضع كتبه ومقالاته في قصةٍ بعينها رغم عدم تعاطفِه مع فنّ القصة، ويعترف الرافعي بأنّ للقصة أدبًا عاليًا يقومُ على العلم والفضيلة، ثمّ يصل إلى التفريق بين الرواية الزائفة، والرواية الصحيحة، فيقول: «إذا قرأت الرواية الزائفة أحسسْت في نفسك بأشياء بدأت تسفُل، وإذا قرأت الرواية الصحيحة أدركت من نفسك أشياء بدأت تعلو، تنتهي الأولى فيك بأثرها السيئ، وتبدأ الثانية منك بأثرها الطيّب، وهذا عندي هو فرقُ ما بين فنّ القصة، وفنّ التلفيق القصصي»[2].

ولعلّ القارئ يستشعرُ في كلام «الرافعي» ومِن قبله كلام تلميذه «العريان» حول فنّ القصة نوعًا مِن الخلط والتّداخل. وهذا صحيح إذا فهمَ كلام كلّ منهما على ظاهره، ولكنّ نظرة متأنية، تضع حدًّا لهذا التداخل وذلك الخلط، فالرافعي

(١) حياة الرافعي، ص ٢٠٥.

(٢) وحي القلم، ج٣ ص ٢٥٩.

ينظر- كدأبه- إلى الكتابة بوجْه عام، والقصة من فنون الكتابة، نظرة أخلاقية تنبعُ مِن مبادئ الدين، ومن ثمّ فإن اعتباره للقصّة كضربٍ من العبث ولونٍ من ألوان الأدب الرخيص، يصبح مقبولًا إذا عرف القارئ أنّه يقصد بذلك القصص التجارية الهابطة التي تعنى بإثارة الغرائز والترويج للجريمة؛ ولأنّ هذا القصص كان يغطي على القصص الجيد والراقي في عهده، فقد آثرَ أنْ يعلن رأيَه بوضوح قاطع في عدم تعاطفه مع فنّ القصة، والزراية بمَن يكتبونها، ولم يملك إلّا أنْ يعترف بقيمة النماذج الراقية، ثمّ يطبق بعد ذلك مفهومَه الأخلاقي للقصة في عددٍ من قصصه التي تضمّنتها كتبه.

وقد أنشأ «الرافعي»، من خلال لونيْن، اللون الأول هو القصص التراثي واللون الثاني هو القصص الموضوع.

ولعل اهتمامه باللون التراثي، كان تطبيقًا لمذهبه الأخلاقي فيما يكتب، فهو يجنحُ إلى التراث، ليجلوَ من أقاصيصه أحداثًا وشخوصًا ومواقف يقدّمها إلى أبناء عصره، لغايات أخلاقية ودينية وقومية، وليعالج بالطريقة الفنية ما تصعب معالجته بالطريقة المباشرة.

ويمكن اعتبار القصص التراثي لدى الرافعي نوعًا من تجديد الأدب العربي، وتقديمه في صورة معاصرة، وهو ما سار عليه- بعد ذلك- كثيرون ممّن بعثوا الأدب في صورةٍ قصصية مثل: محمد سعيد العريان، وعلي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبو حديد، وغيرهم. ولكنّ الفارق بين ما قامَ به هؤلاء، وما فعله «الرافعي» يتّضح في أدائهم الفني المتكامل الذي يراعي أصول الفنّ القصصي، وفي أدائه- أي الرافعي- الذي يضع همّه الأول في الجانب التعبير المتعلّق بالألفاظ والمعاني والصور.

إنّ القصة التراثية لدى «الرافعي» تحمل من خصائص العصر الذي جرت فيه أكثر ممّا تحمل من خصائص العصر الذي كان يعيشه، وقد احتسبَ «العريان» ذلك ميزةً للرافعي حين قال: «على أنّ البديع في ذلك هو قدرة الرافعي- يرحمه الله- على أنْ يعيش بخياله في كلّ عصرٍ من عصور التاريخ فيحسّ إحساسه ويتكلّم بلسان أهله، حتى لا يشكّ كثير ممّن يقرأ قصة من قصص الرافعي في أنها كلّها صحيحة من الألف إلى الياء»[١].

وهذه ليست ميزةً تحسب للرافعي في مجال القصة الفنية، وإن كانت تحسبُ له في مجال اللغة والأداء التعبيري، حيث أهملَ استكمال الجوانب الأساسية في صنع القصة من أحداث وأشخاص وحوار وعقدة وبناء. فلم يلق بالًا لهذه الجوانب «ولكنه كان يقصّ كما تلهمه فطرته غير ملقٍ بالَه إلى ما رسم أهل الفن من حدود القصة وقواعدها»[٢]. لقد كان المغزى من القصة هو هدفَه الأساسي، وإن كان يجدُ القارئ لقصصه خللًا في العناصر الفنية القصصية، وإن كان من الممكن القول إنّ قصة «قبح جميل» من أفضل قصصه التراثية، حيث تتوفّر فيها إلى حدّ «ما» ملامح فنية للقصة، أبرزها ملمح التشويق وملمح الحبكة الفنية[٣].

ولا تسلم قصص «الرافعي» التراثية الموضوعة كذلك من تدخله المباشر في القصة بالرأي، وتأكيده بالجدل والحجج، ممّا يحقق- من وجهة نظره- مسيرته نحو المغزى الذي يريده في القصة.

---

(١) حياة الرافعي، ص ٢٠٧.

(٢) السابق، ص ٢٠٦.

(٣) وحي القلم، ج ١ ص ١٥١.

ومِن نماذج تدخّله في القصة ما ورد في قصته «عاصفة القدر» حيث يقول:

«إنه ليس من شيمة الرجل أن يقتلَ النساء، ولكنّ المرأة تذلّ الرجل ذلًّا يهون عليه قتلَ نفسه، فكيف لا يهون عليه قتلها؟.

علموا المتعلمين ليصيروا في الشرف والأمانة والعفة كرجلٍ جاهل مثلي: لا يرى للحياة كلّها قيمة إذا كان فيها معنى العار، ويقدم عنقه للمشنقة حتى لا ينكس رأسه للذل».

أصلحوا القانون الذي يحكم بالموت شنقًا، ويزهق الأرواح الكبيرة، في حين تغلبه الأرواح الصغيرة بحيلها الدنيئة»[1].

وتنطبق الخصائص السابقة إلى حدٍّ ما، على قصصِه الموضوعة، فهي تعتني بالمغزى أيضًا قبل الحادثة، وتهتمّ بالأسلوب قبل البناء، وتطرح الرأي قبل الشخصية، ولا تعبأ بمستوى الحوار قبل صحة المضمون.

وقصصه الموضوعة ترتكزُ على حوادث واقعية، تولّى صياغتها من وجهة نظره واضعًا نصب عينيه الهدف الأخلاقي الذي تكشف عنه الأحداث.

بيدَ أنّ الرافعي يكاد يفلت في بعض هذه القصص من الإطار الذي رسمه لنفسه في سردِ القصة، فينطلق أحيانًا ليضع قصةً تكتمل فيها بعض الملامح القصصية، وشيء من العفوية أو التلقائية التي ينبغي أن يوفّرها الكاتب الخبير في قصّته. ولعلّ أقرب النماذج إلى ذلك قصتُه «عاصفة القدر» التي كتبها عام ١٩٢٥. ويبدأ فيها بتقديم الشخصيات أولًا، ثمّ يندرج في سرد الأحداث ويتوقّف عند بعض الشخصيات

---

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ١٠٢.

ليقوم بما يشبه التحليل النفسي، ويصور جوانبَ من حياة القرية وعاداتها، ولكنه يستخدم لغة فوق مستوى الشخصيات، ويختم قصته بخطبةٍ طويلة تحمل مغزى القصة وعبرة الأحداث[1].

وهناك أيضًا قصة تقترب من مستوى القصة السابقة اسمها: «الأجنبية» وتعالج قضية الاتصال بين الرجل الشرقي والمدنية الغربية، ورغم أنها تجمع إلى الحبكة الجيدة السردَ الجيد إلّا أنها لم تسلمْ من بعض العيوب، مثل تدخل المؤلف تدخلًا صارخًا في بعض المواقف. ممّا يكاد يحيل القصة إلى مقالة، ويمكن للمرء أن يقتطع مواضع هذا التدخل لتكون مقالة جيدة ذات مقدمة وعرض وختام، خاصة ذلك الموضع الذي يحذّر فيه من الزواج بأجنبية لأن الزواج منها مسدس فيه ستّ قذائف يعدّدها في أكثرَ من نصف صفحة[2].

وثمّة من رأي في بعض ما كتبه الرافعي في نثره الوجداني التأملي محاولات قصصية فاشلة مثل الفصل الثالث في «كتاب المساكين» والذي عنوانه «مسكينة ومسكين» «[3]» ولكنّ محاسبة الرافعي بمثل هذا التعميم تبدو متعسّفة، خاصة إذا عرفنا أنّ مَن أطلق هذا الرأي أطلق حكمًا مشابهًا على قصص الرافعي والمنفلوطي فاتّهمهما معًا بالفشل في كتابة القصة[4].

---

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ٩٣.
(٢) وحي القلم، ج١ ص ٢٥١ وما بعدها.
(٣) د. كمال نشأت، مصطفى صادق الرافعي، سلسلة أعلام العرب (٨١)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٨، ص ١١٠.
(٤) مصطفى صادق الرافعي، ص ١٠٩.

ولكنّ الأصح أنْ يقول القارئ: إنّ محاولات الرجلين- أي الرافعي والمنفلوطي من قبله- كان لها فضل الرّيادة: إذ وضعا محاولات لكتابة القصة كانت أساسًا بنى عليه مَن جاء بعدهما إلى أنْ تطورت القصة إلى ما هي عليه الآن. بل إنّ المرء ليجد في بعض قصص المنفلوطي والرافعي، روحًا مميّزة من التشويق والجاذبية لا تتوفر في بعض القصص المعاصر.

ومهما يكن من شيء، فإنّ قصص «الرافعي» بنوعيْها: التراثي والموضوع، لتقدم نماذج في أدب القصة، كان لها في زمنها فضلُ السبق والتبكير، وفي زمننا فضلُ الريادة والتأصيل.

القصة عند الزيات:

عاش «الزيات» في فترة شهدت نضجًا فنيًّا ملحوظًا لفنّ القصة بصفة عامة، وهي فترة أكثر ازدهارًا من الفترة التي سبقتها، والتي شهدت نشوء هذا الفن على يد واحدٍ من مدرسة البيان هو «المنفلوطي» الرائد الحقيقي لفن القصة في مصر.

وقد توفّرت «للزيات» عدة عوامل مساعدة على كتابة القصة الناضجة، منها أنه درس، ودرس القواعد والأصول الفنية للقصة والرواية والمسرحية والملحمة، وتناول الجوانب التاريخية لتطور هذه الأجناس وأشهر ما كتب فيها، ويعتبر كتابه «في أصول الأدب» أكثر تعبيرًا عن خبرته النظرية والتاريخية في هذه الأجناس، ويمكن للقارئ أن يجدَ هناك نظرات دقيقة وواعية بالقصة وأسلوب بنائها وتناولها[1].

كما أتيح للزيات أن يكون تحت يده أعلى المنابر الأدبية في الثلث الثاني من القرن العشرين الميلادي، أعني «الرسالة» وكان يصدرها أسبوعية، ويكتب ويستكتب فيها الأدباء من العالم العربي أجمع، وكانت تعرض على صفحاتها ألوانًا عديدة من

(١) في أصول الأدب، ص ٣٤٤ وما بعدها.

الدراسات والمقالات والقصص؛ لتخدم فن القصة بصورة أو أخرى، وتعطي صاحب «الرسالة» إمكانات الاطلاع على أفضل النماذج المؤلفة والمترجمة، والوعي الجاد بما يقوله النقد والدراسة الأدبية عن القصة ومستوياتها.

ثم إن الزيات، قد أصدر في وقت ما (أواخر الثلاثينيات) أول مجلة متخصصة للروايات في مصر لتخدم القصة بشكلٍ عام، واستكتب فيها كبار كتاب القصة من الأدباء.

وهذا يعني أن الزيات كتب القصة فاهمًا لخصائصها الفنية ومقوماتها الأدبية، ويعني أيضًا أنه استفاد من الإمكانات التي أتيحت له بالدرس والتدريس والنشر في تجاوز البدايات الأولى لتأصيل هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي الحديث، ولكن إلى أيّ حدّ استطاع الاستفادة؟ فهذا ما ستتناوله الصفحات التالية.

ويمكن القول إن الزيات كتب القصة القصيرة والقصة الطويلة، ولم يكتب الرواية ولا الأقصوصة.. وقد مضى في كتابته للقصة القصيرة أو المطولة على منهج ثابت تقريبًا، لا يتغير إلا قليلًا.

وقبل تناول قصص «الزيات» تجدر الإشارة إلى أنه نشر قصصه في «الرسالة» و«الرواية»، ثم ضمّنها مجلدات «وحي الرسالة» و«في ضوء الرسالة».

ويمكن القول إن الزيات استقى قصصه من أرض الواقع الذي عاشه، ومن التراث الذي وعاه. وقد جاءت هذه القصص في معظمها لتعالج قضايا أخلاقية تدور حول الفضيلة والرذيلة، والعادات والتقاليد، والصراع الحضاري بيننا وبين الغرب. وإن كان بعضها قد خطا خطوة كبيرة في السبق إلى معالجة قضايا راهنة وملحة مثل: التمرد على الواقع المرّ، والهجرة إلى الصحراء وتعميرها[1].

---

(١) انظر مثلًا: وحي الرسالة، ج ٤، قصة في سبيل الأرض الطيبة، ص ٢٢١.

وتبدو هذه القصص جميعها «واقعية» رغم المعالجة «الرومانسية»، فكثير من حوادثها منقول عن الواقع، وشهدها «الزيات» بعينيه، أو كان واحدًا من أبطالها. ويستطيع القارئ أن يدرك ذلك من خلال القراءة دون أدنى جهد، خاصة أن بعضها يدور في المنصورة وريفها؛ حيث ولد وعاش «الزيات»، أو في العراق حيث ارتحل إليها وقضى فيها بعض السنوات للتدريس في مدرسة المعلمين العليا ببغداد، أو في باريس حيث كان مبعوثًا لدراسة القانون أو في القاهرة حيث كان يحرر «الرسالة»، وكانت «دار الرسالة» مكانًا جرت فيه حوادث أكثر من قصة.

وقد استعان الزيات في عرض الأحداث بعناصر كثيرة أهمها: السرد، والوصف، والتضمين بالمذكرات، والرسائل، والشعر، والأمثال، والحكايات الأجنبية والخرافية أو الأسطورية. ولعل أبرز مميزات الزيات قدرتُه على السرد، وجذب القارئ بتفوقه في الوصف- وهذه سمة عامة من سمات مدرسة البيان- ويلاحظ القارئ ذلك بوضوح منذ بداية القصة، وكأن الكاتب يتحدث إلى شخص يجلس معه حديثًا وديًّا فيه مناجاة، فيتعامل معه بلا حرج ولا قيود، وينطلق في استقصاء الأحداث والأشخاص ليصف ويعرّف ويوضح دون أن يشعرَ المتلقي بالضجر، فالكاتب يهدف أصلًا إلى التشويق، وهو يحقّقه بنجاح.

ويلجأ الزيات إلى استخدام المذكرات كأسلوب يتغلّب به على الرتابة، ويثير حيوية القارئ وأشواقه إلى استكشاف الأحداث ومتابعتها، والتعرف على جوانب جديدة لم تظهر من خلال السرد. ومثل المذكرات الرسائل أيضًا، وهو ما مكّنه من استخدام ضمير المخاطب في بعض القصص دون أن يقع في مآخذ فنية عديدة، يمكن أن يقع فيها عادة مَن يستخدمون هذا الضمير.

ولعل قدرة «الزيات» أو تمكُّنه من التراث قد جعله يُكثر من تضمين قصصه أبياتًا من الشعر، وأمثالًا عربية توضح الفكرة التي يعالجها. ويظهر هذا بوضوح في قصصه التراثية مثل «مأساة شاعر» التي تناول فيها «وضاح اليمن»، وقصة حبّه وموته[١].

وقد اعتمد «الزيات» في بعض قصصه على حكايات أجنبية خرافية مثل حكاية العنزة «بلانكيت» لألفونس دوديه، ليساعد على وصف الأحداث، وليضع معادلًا رمزيًّا للأحداث التي يعالجها[٢].

ويبدو أحيانًا، وهو يستعير جوَّ هذه القصص الأجنبية في قصصه، إنه يسعى للتوصل إلى عنصر التشويق، كما فعل في قصة «صديق الكلاب»، وهي تتشابه مع حكاية «أوديب»، ويبدو فيها أثر الثقافة اليونانية، وعنصر الخرافة أو الأسطورة، وهو ما يجعلها أقرب إلى الافتعال وعدم الإقناع الفني[٣].

لقد أقام الزيات بناءه القصصي- بوجه عام- معتمدًا على الواقعية، ولكن معالجاته كانت تميل إلى الرومانسية باعتبارها عنصر تشويق فعال، خاصة بالنسبة للقراء الشباب الذين يعيشون مرحلة العمر الجميل، ويتطلعون إلى الغد بقلب مفتوح، ولكن هذه الرومانسية تبدو أحيانًا مسرفة إلى حدّ كبير، ومتأثرة بالآلام فوتر، كما يرى القارئ في قصة «بهيرة»[٤].

---

(١) وحي الرسالة، ج٣ ص ٣٥٠ وما بعدها، وقد نقل قصيدة كاملة في ص ٣٥٤. وانظر أيضًا: قصة «نورا»، وحي الرسالة، ج ٤ ص ١٤٨.

(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ، قصة فتاة ص ٣٠٣.

(٣) السابق، ص ٣٦٦.

(٤) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٣٤٢.

بيدَ أن أبرز المآخذ على «الزيات» في عرضه القصصي، هو تدخله المباشر في عملية العرض بطريقة تخرج بالسباق عن إطار القصة والإقناع الفني إلى إطار المقال والإقناع العقلي، ومَن يقرأ الفقرة التالية من قصته «رجلان وامرأة» يرَ ذلك بوضوح، يقول الزيات: «إن الفتاة التي تعرف معنى الزوجية»، وتدرك سرّ الأمومة، لا تجعل من بيتها ناديًا ولا مرقصًا ولا حانة، ولا تطلب من زوجها أن يكون شاعرًا يطارحها الغزل، ولا سميرًا يناقلها الغرام، ولا نديمًا يقارعها الكأس؛ وإنما تجعل من بيتها عشًّا يفيض بالحنان والحب، وحرمًا يشيع الراحة والسكينة، وتطلب من زوجها أن يكون عاملًا يكسبها الثروة، وفاضلًا ينيلها الشرف، ومخلصًا يذيقها السعادة، و«أمين» جدير أن يكون هذا الرجل، إذا كنت أنت جديرة بأن تهيئ له ذلك البيت»[1].

والواقع أن مثل هذا النص جديرٌ بأن يكون فقرة في مقال لا فقرة في قصة، فارتباط هذا النص بأحد أبطال القصة ارتباطٌ واهٍ وضعيف، ودخوله في النسيج القصصي دخول شاذّ وثقيل. ويمكن للقارئ أن يرى أمثله غير قليلة لنماذج أخرى في ثنايا قصص «الزيات»[2].

ومع احتفال «الزيات» بعرض القصة والوصف الجيد للمكان والأشخاص وقدرته على التشويق الذي يتنامى من خلال الأحداث؛ فإنه يضرب عرض الحائط بعنصر الزمن الذي يجعل القصة «قصيرة» بحق. فقد يمتد الزمن آمادًا طويلة، بحيث يمكن أن نسمّي القصة عنده «مشروع رواية»، وهذا ملحوظ ينسحب على

(١) وحي الرسالة، ج٤ ص ٢٤٣.
(٢) انظر مثلًا السابق، ص ٢١٧.

معظم أعلام مدرسة البيان الذين كتبوا القصة. إن لم يكونوا جميعًا، ولعل أفضل تسمية لما كتبه الزيات من قصص هو «القصة المطولة» أو «الرواية القصيرة».

إنّ الزيات– بصورة عامة– يجيد عرض القصة والوصول إلى العقدة بإحكام ولكنه عند الحل، قد يوفق عندما تكون النهاية طبيعية وتلقائية ومقبولة فنيًّا، وقد لا يوفق حين يجعل من الحل أمرًا قدريًّا أو فجائيًّا أو مفتعلًا.

فقصته «جلاد الشيطان» وهي من أقرب قصصه إلى البناء المتكامل تبدو فيه النهاية مقبولة وطبيعية وتلقائية[1] ولكن قصته «شيطان» تبدو خاتمتها أقرب إلى الافتعال والفجائية والقدرية، حيث يقول: «ثم امتدت يد القدر تحل عقدة هذه الرواية، فإذا الزوج وحيد يعاني غصص الألم، والزوجة مطلقة تتجرع مرارة الندم. والشيطان الرجيم يقطع البحر عائدًا إلى منصبه الكبير في وزارة.. يشارك في أمور الدولة على هذا الخلق، ويتصل بالأسر المخدوعة على هذا الوجه..!»[2].

ولعل هذا أثر تدخله العقلي وليس الفني في القصة بوج ه عام... قد يجيء هذا التدخل وعظيًّا بصورة واضحة ما في قصته «فتون وجنون»؛ حيث يقول:

«ليس في طاقتي يا آنستي أن أقصّ عليك خاتمة هذه المأساة، ولو كان وصفها في إمكاني لما كان استماعه في إمكانك، فإني أعرف رقة قلبك ووهن جلدك في مثل هذه الحال. وليس من العسير على فطنتك استنتاج ما حدث. فالفتى من تباريح الجوى أصيب بالسلّ فمزق رئتيه وشفّ جسمه، فهو في السرير عظمٌ هامد ينتظر النهاية المحتومة، والأمّ من هول النكبة أخذها الفالج، فهي سطيحةُ الفراش لا تمرّ ولا تحْلى.

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٢٢٤.

(٢) وحي الرسالة، ج١ ص ٤٥٩، وانظر أيضًا: وحي الرسالة، ج٣، قصة حشاش، ص ٣٣٥.

والأبُ مِن فقْدِ الرجاء اعتراه الخبالُ فمات قتيلًا في حادث محزن. والبنات؟ البنات بقينَ بعد المخبول والمسلول مع الأم الكسيحة لا كاسب ولا خاطب، فتصوري يا آنستي كيف يعشْن؟ لو كان للإسلام أديرة صوفية لدخلن في حمى الدين. ولو كان للحكومة مدارس خيرية لاعتصمن بقوة العلم. ولو كان للأوقات ملاجئ نسوية لعشن في ظلال الخير. ولكنهن يا آنستي يعشنَ العيش الكريم الضنك على فضلات الأقارب الأباعد، ومثل هذا العيش لا يثبت عليه إيمان ولا أمان، والبيت البائس إذا لم يدخله الملَك دخله الشيطان»[١].

وقد استخدم «الزيات» في أدائه القصصي أسلوبه المميز ولغته المعهودة، مع فارق واضح، هو أن الأداء القصصي قد فرض عليه الانسياب، والتبسط النسبي في استخدام اللغة. وهي بوجه عام لغة فصحى راقية ونقية، وقد اعتمدها في السرد والحوار بأداء واحد تقريبًا، إذ يمكن القول إن لغة الحوار لم تتأثر كثيرًا، ولم تختلف عن لغة السرد مهما كانت الشخصية المتحاورة، أو مهما كانت طبيعة المتحاورين. ولكنه أحيانًا كان يلجأ إلى استخدام العامية في حوار بعض القصص، وهو استخدام محدود على كلّ حال، كما أنه يلجأ نادرًا إلى استخدام بعض الأمثال والعبارات العامية في ثنايا السرد، ويمكن قراءة نماذج منها في قصة (حشاش). يتحدث الحشاش كلما رأى أحدًا من أهله أو من جيرته، فيقول له بلهجة متلكئة متقطعة متكلفة:

إنت تمشي– اشمعنى؟ زي الحمار ! أه أه !

إنت تأكل– اشمعنى؟ زي الغول أه أه »[٢].

---

(١) وحي الرسالة، ج١ ص ٤٨٤.

(٢) وحي الرسالة، ج٣ ص ٣٣٤.

ويبدو أن الزيات لم يجد بدًّا من نقل هذه اللهجة كما هي، ظنًّا منه بأن الفصحى لا تحمل الإيحاءات المقصودة والمعبّرة عن منطق المساطيل.

ومهما يكنْ من شيء، فإن الزيات في إنتاجه القصصي يعدّ من أنضج أبناء مدرسة البيان فهماً وأداء للقصة، وأكثرهم قدرة على جذب القارئ للمتابعة والاستمتاع.

القصة عند البشري:

يعد «الشري» أقل أعلام مدرسة البيان الذين اخترتهم للدراسة، إنتاجًا للقصة، ولعلّ ذلك يرجع إلى حبّه للمباشرة في عرض آرائه وأفكاره، رغم أنه يملك قدرات فنية لا بأس بها في الأداء القصصي، وربما كانت ظروفه كقاضٍ جعلته يتحرج في السير في هذا الميدان، فضلًا عن استغراق القضاء لمعظم وقته.

والإنتاج القصصي الذي قدّمه «البشري» تحت عنوان «قصة» لا يعدو قصة واحدة اسمها «حياء»، وما عدا ذلك، فلا يعثر المرءُ على قصة أخرى.

ويمكن أن يجد القارئ روح القصة تسوّد بعض كتاباته، خاصة في كتابة «في المرآة» حيث يصور عددًا من الشخصيات العامة في زمنه تصويرًا أقرب إلى القصة، ويمكن أيضًا العثور في كتابات البشري على عددٍ من اللوحات القصصية- إن صح التعبير- يرسم فيها صورًا اجتماعية وتأملية، وتفيض إنسانية وعاطفة، وتبدو أكثر اتصالًا بالواقع المعاش، ومن هذه اللوحات ما كتبه عن «الطفل» في حالتين: الطفل- ملك صغير، والطفل الشريد[1] ويصور الطفل في الحالين تصويرًا إنسانيًّا بارعًا فيه رقة وعذوبة، ومن خلال جوٍّ قصصي مشبع بلسمات فنية واضحة.

(١) المختار، ج١ ص ١٤٩، ١٥٢.

كذلك فإن هنالك لوحتين قصصيتين إحداهما بعنوان: «هو» يرسم فيها صورة نفسية واجتماعية لشخص مجهول من خلال علاقته بالمجتمع[1]، وثانيتهما تحل اسم «عبرة» عن الصحة والمرض، ويحكي فيها واقعة خاصة عن توقع المرض وانتظاره[2]. وفي اللوحتين إطار قصصي غير كامل، ولكنه يوحي به، بحكم أن أبرز عناصر اللوحتين هو تصوير الشخص أو الحالة التي يتحدث عنها تصويرًا جيدًا.

وقصة «حياء» نمطٌ من القصص الرومانسي الذي يعتمد على ما يسمى بالحب «العذري»، وهو نمطٌ يشيع لدى بعض أعلام المدرسة البيانية، خاصة «المنفلوطي» و«الرافعي»، وإن كانت الروح التعبيرية لدى «البشري» أقرب إلى الروح التعبيرية عند «المنفلوطي» على وجه التحديد.

وفي مقدمة القصة أو استهلالها يعتذر «البشري» سلفًا عن القصور الفني المحتمل في القصة، بل ينفي عن القصة أصلًا أنها تحمل خصائص فن القصة؛ لأنه- كما يرى- لا يجيد هذا الضرب من البيان ولا يحذقُه، في الوقت الذي يضع فيه عنوان «قصة» على الموضوع، يقول البشري:

«وحين أترجم لموضوع اليوم بكلمة (قصة) لا أعني الرواية ولا ما يشبه الرواية، فإنني لا أشيع فيها خيالًا، ولا أخترع لها أبطالًا، ولا أخلق مفاجآت (كذا!) ولا أبتكر مواقف، ولا أمدّ لها مغزى يصيب غرضًا، ولا أعالج تحليل نفس أو فكرة لأنني لا أجيد هذا الضرب من البيان ولا أحذقه، بل إنني لم أحاوله قطّ طول حياتي الكتابية، وإنما أقص حادثة وقعت بسمعي وبصري، فإن هي أصابت غرضًا

---

(١) السابق، ج١ ص ١١٤.

(٢) السابق أيضًا، ص ١٢٨.

أو اتّصل بها مغزى؛ فذلك من صنعها نفسها، لا فضل لي من ذلك في كثير أو قليل»[1].

ويبدو «البشري» قاسيًا على نفسه، أو معتذرًا عن جريمة لم تحدث، ولعله أراد أن يبعد شبهة كتابة القصة عن نفسه للأسباب التي سبق تقديرها في مطلع هذا الكلام عن القصة لديه.

وعمومًا، فإن القصة تحمل عناصر لا بأس بها تجعلها في مستوى مقبول بالنسبة لقصص أعلام المدرسة البيانية على الأقل، وقد أشار «خليل مطران» في تقديمه للجزء الأول من «المختار» إلى هذه النقطة بذكاء فقال: «... لو أن شيخنا (بالفضل لا بالسن) الأستاذ البشري ابتدع هذه القصة استخلاصًا من الوقائع التي تجري كل يوم بأسماعنا وأبصارنا كما يفعل منشئو الروايات، ولم تكن ممّا شهده على حدّ ما ذكر، لكان من أبرع القصاصين الذين عرفناهم، الله الله في دقة الوصف، واستشفاف ألطف ما يتحرك به الحسّ في أطواء النفس، الله في روعة الأسلوب وصفاء العبارة وبلاغة تمهيد الفواتيح للخواتيم»[2].

وقراءة القصة تشعر المرء أنه يقرأ قصة «قيس وليلى» أو «جميل وبثينة» أو «كثير وعزة» أو غير ذلك من القصص العذرى الذي ذاع واشتهر في كتب الأدب والتاريخ العربي، والفارق بين هذه القصص وتلك القصة يكاد ينحصر في الزمان والبيئة فقط. فزمانها العصر الحديث، وبيئتها القاهرة.. أمّا عدا ذلك فتكاد تتشابه الحوادث في «رومانسية» واضحة.

---

(١) المختار، ج١ ص ١٣٢.

(٢) السابق، ص ٩-١٠.

وتجرى قصة «حياء» على امتداد زمني عريض يتجاوز عشر سنوات ليترجم قصة عمر كامل ومأساة كاملة، كما تأخذ من القاهرة مجالًا رئيسيًّا ومسرحًا أساسيًّا، وإن كانت الملامح المكانية غير واضحة بحال، اللهم إلا مقبرة البطل وأمامها طاقات من الرياحين والزهور.

والبطل شخص غني حي يملك نفسًا شفافة، صافية، وحسًّا رقيقًا ونقيًّا، ويرتفع بتفكيره وطموحه إلى سماوات الفكر الخالص، والأدب الجميل والفن الراقي.. يلمح فتاة بين أغصان الشجر، فيهيم بها ويتولّه، ولكنه لا يستطيع أن يخطبها، فضلًا عن البوحِ لها بحبّه ومشاعره، ويمنعه من ذلك الحياء، حتى تتزوج ويصبح لها بعلٌ في مكان خارج القاهرة.. فيغرق في الشراب، وتتناوبه العلل، ويظل كذلك حتى تمضي سنوات طويلة، تعود بها الحبيبة- وهي بلا اسم- إلى القاهرة وتلتقي معه، فيبوح بحبّه أخيرًا بعد أن أصبح لحمًا على عظم، فتعطف عليه وتأسى له وتتمنى لو كان قد صارحها بحبّه فربما كانت الحال غير الحال.. ولكن هكذا كان.

ولعلّ البشري أراد أن يقدم صورةً لما يمكن أن يجرّه الحياء على أصحابه من دمار ممثلًا في ضياع الحبيبة، وضياع الصحة، وضياع العمر، وضياع الآخرة أيضًا، فقد ارتكب البطل أكثرَ من خطأ أولها خجله، والثاني إغراقه في الخمر، والثالث استتهاره بصحته وشبابه.. وهذه الأخطاء كما توحي القصة تقود إلى الجحيم دنيا وآخرة. ومن ثم، فإن احتمال الهدف التعليمي للقصة يبدو غير مستبعَد.

بيدَ أن «البشري» لم يقدّم الصورة المقابلة، والتي تسمى بلغة عصرنا «المعادل الموضوعي» لهذه الشخصية الخجولة المترددة الغارقة في أحلام اليقظة، ولم تظهر الشخصية الجسورة التي تقتحم معترك الحياة وتنتزع نصيبها انتزاعًا. ولعلّ شخصية

«الحبيبة» التي تأسى على ما أصاب البطل وتتمنى لو كان قد صارحها، تمثل جانبًا من شخصية المعادل الموضوعي المطلوبة فنيًّا، ولكنها غير ناضجة على كل حال.

ويبدو أن الأقرب إلى القول فنيًّا هو تأثر «البشري» بالقصص العذري الذي طالعه في تراثنا العربي، خاصة إذا تذكرنا أن الفارق شكلي بين قصته وبين هذا القصص كما سبقت الإشارة، وأيضًا فإنه لا يتورع عن الاستشهاد بأشعار العذريين في ثنايا قصته، فقد أورد أبياتًا للمجنون ولجميل، ومن الأبيات التي ظن أنها منسوبة إلى المجنون أوردَ هذيْن البيتين:

وأخرج مِن بين الجلوس لعلني   أحدّث عنك النفس في السرّ خاليا
وإني لأستغشى وما بي نعسة   لعلّ خيالًا منك يلقى خياليا[1]

كما ذكر هذا البيت لجميل:

أمـوت وألقى الله بـــائن لم أبح   بحبـك والمستخبرون كثير[2]

ثم إنّ الجو الرومانسي الذي يشيع في القصة، والذي يذكرنا بما يفعله المنفلوطي في قصصه؛ يعزز من انتساب قصة «حياء» إلى قصص العذريين، خاصة إذا طالعنا مشاهد الرومانسية المسرفة، والتي تتمثل في البكاء خاصة، وهو بكاء يتحول إلى فيضان من العبرات.. ويتكرر في أكثر من موضع من مواضع القصة، كأن يقول:

«...» واندفعت تبكي وتنشج، واندفعت أنا أبكي وأستعبر، وحتى بلغنا من البكاء غايتنا، ولكل سائلة قرار، وأخذت بيدي وأجلستني إلى جانبها، وأنشأت

(١) المختار، ج١ ص ١٣٤.
(٢) السابق، ص ١٣٥.

تمسح ما انهلّ من الدموع على خدي، وتمرّ يدها لينة رقيقة على كتفي كأنها تدلل طفلًا»[١]. أو يقول: «إن سيدة تنتاب هذا القبر حينًا بعد حين، فتنشر عليه الرياحين والزهور» وتظل ساعة تبكي حتى تستعبر ثم تنصرف»[٢].

ويعتمد «البشري» في بنائه القصصي لقصة «حياء» على السرد المتتابع الذي يعنى بالحوادث بصورة أساسية أو بالحكاية والكشف عن مغزاها. بل إنه منذ مطلع القصة يصرّ على كشف هذا المغزى بأبيات من الشعر لعلها له، يقول فيها:[٣]

وفتى يشرب المدامة بالما ... ل ويمشي يروم ما لا يرام
تركته الصهباء يرنو بعين ... نام إنسانها وليست تنام
جنّ مِن شربة تعلّ بأخرى ... وبكى حين ثار فيه المدام
كان لي صاحبًا فأودى به الدهـ ... ـر وفارقتُه عليه السلام[٣]

ويقوم البشري بعملية السرد من خلال ضمير الغائب، ويكشف من خلال السرد ملامح البطلين أو الشخصيتين الأساسيتين في القصة، ويضع نفسه كشخصية من الشخصيات الوسيطة والمساعدة التي تساعد في كشف الأحداث ومسارها، وهو يذكر بما يفعله المفلوطي بصورة شبه متكررة في قصصه ورواياته.

ولعل أبرز ما في البناء القصصي لقصة «حياء» هو التصوير الحي الذي يتألق في بعض المواضع، خاصة في مواضع الوصف ومنها ما جاء لتصوير اللحظة الأولى التي عرف فيها البطل صاحبته، يقول:

---

(١) السابق، ص ١٣٧.

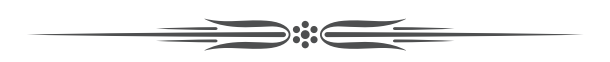
(٢) السابق، ص ١٣٨.

(٣) المختار، ج ١ ١٣٢.

«ولقد حدثني أنه جاز في رفقةٍ من صحبِه بيتَها صباح يوم، فإذا هي في ثياب التفضل تقطف من الحديقة أزهارًا، فلمّا رأتهم توارت منهم في بعض الشجر. قال: فتشجعت وأرسلت نظري، فإذا غصن تتدلى منه وردة لم يرَ الراؤون شبهًا لها في الزمان!»[1].

وفي هذه الصورة تبدو صاحبته بملابس البيت الداخلية، فيمنعها الحياء أن تستمر في الظهور أمام الفتيان الذين يعبرون أمام حديقتها، وتنسحب إلى بعض الشجر للتوارى عن أعينهم، فيلح صاحبها على رؤيتها، فيراها غصنًا «تتدلى منه وردة»، وكفى بهذه الصورة تعبيرًا جميلًا عن وجدان محبٍّ يرى حبيبته لأول مرة.

ومهما يكنْ من شيء، فإن قصة «البشري» ابنة زمانها بما فيه من رومانسية شفافة وصفاء وجدان، وبساطة فنية- إن صح التعبير- وكانت إلى جانب ذلك واحدةً من قصص مدرسة «البيان»، وتحمل أبرزَ ملامح هذه القصص الموضوعية والشكلية على السواء.



(١) السابق، ص ١٣٣.

خامساً: الترجمة

الترجمة عند المفلوطي:

قام المنفلوطي بنقل مجموعة من القصص والروايات والمقالات والقصائد إلى اللغة العربية، وفقَ تصور خاص يؤمن بإعادة الصياغة بما يتلاءم مع طبيعة لغتنا العربية وبيانها، ويرفض الترجمة الحرفية عن اللغة الأجنبية[1] لأنها تتنافى مع مميزات لغتنا وخصائها، كما انطلق في ترجماته إلى صلب الموضوع في تصوره هو؛ حيث اعتمد على التصرف في ترجماته، فإذا ترجم قصيدة أو مقالة أو قصة أضفى عليها من نفسه وروحه ما يجعل القارئ يستشعر أن ما يقرأه ليس مترجمًا بل من تأليف المنفلوطي ذاته. ومن هنا كانت لديه الجرأة على تغيير العناوين، وتعديل بعض القوالب الفنية، وتغيير بعض الأفكار والتصورات.

فمثلًا نجد قصة «شوتوبريان» والمسمّاة «الذكرى» في «العبرات» كان أصلها «آخر ملوك بني سراج» ، و«الشهداء» أصلها «أتالا» و«الضحية» «لا لسكندر دوماس الابن» أصلها «غادة الكاميليا»، و«الشاعر» « لأدمون روستان» أصلها «سير انوادي برجراك»[2].

أمّا رواية «في سبيل التاج» فقد كانت مسرحية شعرية تمثل على المسرح، فحوّلها بطريقته إلى رواية قصصية ذات فصول، ويصفها مقدم الترجمة «حسن الشريف» بقوله إنها «مأساة شعرية تمثيلية وضعها المؤلف في سنة ١٨٩٥[3]، ويتابع قائلًا «ولقد تناول السيد مصطفى لطفي المنفلوطي هذه المأساة ونقلَ موضوعها إلى اللغة العربية

---

(١) النظرات، ج٣ ص ١٢.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩١.

(٣) في سبيل التاج، المقدمة، ص ١١.

في قالب روائي جميل بعد أن أضاف إليها أشياء، وحذف منها أخرى، وأخرجها لقرّائه قصة يستهوي أسلوبها القلوب، وتسترعي وقائعها الألباب...»[1].

وعلى هذا النهج سار المنفلوطي في تضمين بعض مترجماته آيات من القرآن الكريم، وأبيات من الشعر، لتتلاءم وتؤيّد ما يضعه من أفكار، ثم أنه قد يحول المادة إلى ما يتلاءم مع الروح الإسلامي، رغم نقله عن روح مسيحي، فهو يقول في ترجمته لقصيدة إيفون الصغيرة:

«إنا لله وإنا إليه راجعون، ماتت إيفون الصغيرة، ماتت الطفلة الوديعة الجميلة، ماتت الفتاة الرزينة الصابرة، في سبيل الله نجم تلألأ في سماء الحياة لحظة ثم هوى، وغصن أزهر في روض المنى ساعة ثم ذوى، وقدح من البللور لم تكد تلمسه الشفاه حتى انكسر، وعقد من اللؤلؤ لم ينتظم في سمطه حتى انتثر»[2].

ولعل دافع المنفلوطي إلى هذه التعديلات، هو شوقه إلى وجود مثل تلك الآثار المترجمة في الأدب العربي، فأراد أن يصبغها بالصبغة الذاتية بصورة يصعب معها التفريق بين انتمائها إلى أصلها الأجنبي وانتمائها إلى عالم جديد هو عالم اللغة العربية. كما أن المنفلوطي- بحكم عدم معرفته باللغات الأجنبية، أو حتى واحدة منها- قد أتيحت له فرصة الصياغة والتلخيص وفق رؤاه وتصوراته[3] من خلال قراءاته لما ترجم إلى اللغة العربية، بل إنه كان يدعو مَن يترجم له النص ترجمة حرفية، ثم يقوم هو بالصياغة العربية مع كثير من التصرّف والحرية في التعبير[4].

---

(١) السابق، ص ١٣.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ٣٥.

(٣) نشأة النثر الحديث، ص ١٨٦.

(٤) نفس المصدر، ونفس الصفحة.

وأبرز ما ترجمه المنفلوطي كان في المجال القصصي، فقد ترجم عددًا من القصص الطويلة والقصيرة، وقد ضمت «العبرات» مجموعة القصص القصيرة: الشهداء، الذكرى، الجزاء، الضحية؛ أمّا الروايات الطويلة، فقد حملت عناوين كتبه «في سبيل التاج» و«الفضيلة» و«ماجدولين» و«الشاعر».. وكلّ هذ القصص والروايات تعالج الموضوعات الإنسانية والقيم الخالدة والراقية في حياة البشر، ويبدو في هذه القصص اختيار المنفلوطي لموضوعاتها اختيارًا دقيقًا يتسق ويتفق مع اهتماماته، ومع ما يشغله ذهنيًّا وروحيًّا، ومع اتجاهه في التعبير غير المباشر عن آراء سياسية ووطنية ابتعد عن تناولها بالتصريح والمباشرة.

إنّ اهتمامه بالواقع الاجتماعي والوطني جعله يترجم قصة «آخر ملوك بني سراج» لشاتوبريان تحت عنوان «الذكرى»، وهي تتحدث عن سقوط الأندلس بيد الجيوش المسيحية التي يقودها «فرديناند» و«إيزابيلا»، وكأن المنفلوطي باختيار هذه القصة يريد أن يسقط أحداثها على الواقع الذي كانت تعيشه مصر آنئذ تحت الاستعمار البريطاني خاصة، والواقع الذي يعيشه الإسلام والمسلمون عامة، وغالبًا ما يتدخل المنفلوطي ليوضح العبرة من الأحداث، وإذا طالع القارئ الفقرة التالية فسوف يعتقد- بالضرورة- أن شاتوبريان لم يقلها ولا يفكّر في قولها، بل إنها من صنع المنفلوطي، حيث يقول:

«ستقفون غدًا بين يدي الله يا ملوك الإسلام، وسيسألكم عن الإسلام الذي أضعتموه وهبطتم من علياء مجده حتى ألصقتم أنفَه بالرُّغام، وعن المسلمين الذين (أسلمتوهم) بأيديكم إلى أعدائهم ليعيشوا بينهم عيش البائسين المستضعفين»[1].

(١) العبرات، ص ٥٧.

وقد ترجم المنفلوطي «في سبيل التاج» ليتحدث من خلالها عن التمسك بالوطن والتضحية في سبيله بالنفس والأقربين بثًّا للشجاعة والثبات والعزيمة والغيرة والإخلاص.

وترجم «ماجدولين» ليفضح أساليب الاستعمار، وسلوك الاستقراطية، وليدعو إلى قيم العمل والجد والوفاء والفضيلة والبساطة، وكذلك فعل في «الجزاء»، والضحية والشهداء، وكلها تتناول قضايا اجتماعية وأخلاقية كانت تلحُّ على واقع المجتمع وعلى وجدان المنفلوطي، وإن كان تناولُها قد أتى في صورة رومانسية ممزوجة بالواقع مع ميلٍ واضح إلى المثالية.

ورغم أن المنفلوطي قد تصرّف في مترجماته بالتلخيص أو التعديل، فإنه وقع في أخطاء واضحة، وكان أولى به وقد أعطى لنفسه الحرية في الصياغة والنقل أنْ يتجنّبها، ومنها متابعته للمؤلف في بعض تصوراته المعادية، والمتعصبة ضد الإسلام، ففي رواية «سبيل التاج» مثلًا يتابع المؤلف، بل يكاد يبالغ من تلقاء نفسه في الحملة على الأتراك وتصويرهم تصويرًا بشعًا في سلوكياتهم مع المهزومين من أبناء البلقان، بينما يبدو التعاطف قائمًا مع قادة هؤلاء، وتصويرهم بالإنسانيّين الرحماء[1] بل إنه يستسلم للشعارات التي ردّدها الصليبيون في حربهم ضد المسلمين[2] وفكرة الخطيئة كما تصورها المسيحية[3].

(١) في سبيل التاج، ص ٢٩.

(٢) السابق، ص ١٠٤.

(٣) السابق أيضًا، ص ٣٤.

وتبدو- كما في بقية كتابات المنفلوطي المؤلفة- مبالغاته في الترجمة التي تصل إلى حدّ الغلو، مستخدمًا في ذلك العاطفة المسرفة، التي تصور بعض الشخصيات في صورة متهالكة، لا تملك من الإرادة شيئًا، بل تهالك حتى الذوبان، واستسلام من أجل الرغبة والعاطفة حتى لو أدى ذلك إلى الموت أو الانتحار كما يحدث غالبًا، أو الرضا بالانحطاط عن درجة الإنسانية إلى منزلة الكلاب.

«أقسم لك يا ما جدولين أنني لو رأيتك في طريقي لهرعت إليك، وجثوت تحت قدميك كما يجثو العابد تحت قدمي معبوده، وسألتك البر والإحسان كما يفعل السائل المستجدي، فإن أعرضت عني زحفت وراءك على ركبتي، وتعلقت بأهداب ثوبك حتى تصغي إلي وتسمعي شكاتي.

ولكن ماذا أقول لك؟ وماذا عندي من الأحاديث فأحدثك به إلا شيء عندي سوى أن أذرف دموعي تحت قدميك، وأمد يدي إليك صامتًا، ثم حياتي بين يديك فإمّا أحيَيتني أو قتلتني»[(١)].

وفي موضع آخر، يطالع القارئ هذه الصورة : «فاسبلي علي ستر حمايتك فإن ضننت بها فائذني لي أن أسير وراءك في كلّ مكان تسيرين فيه كما يتبعك كلبُك الذليل، لأراك وأسمع صوتك، وأستنشق الهواء الذي يحيط بك؛ لأني لا أستطيع أن أعيش في العالم دون أن تكون لي صلة بك...»[(٢)].

ولأنّ المنفلوطي يتدخّل بصورة فعالة وواضحة للتعبير عن بعض أفكاره، فإن القارئ يكاد يقرأ بعض المقاطع كأنها مقالات، فهناك على سبيل المثال فصل عن

---

(١) ماجدولين، ص ١٣٩.

(٢) السابق، ص ١٤٠.

«بيتهوفن» كأنه مقال لا علاقة له بالرواية[١]، ويستطيع القارئ أن ينتزع صفحات تتحدث عن تخاذل حكام المسلمين في الأندلس[٢]، وعن توبيخ الكاتب للأغنياء وعدم مساعدتهم للفقراء والبائسات وحبهم البشع للمال[٣] وعن الحرية الدينية وخداع الشعوب بالدين[٤].

ويستعين المنفلوطي في ترجمته بالشعر والقرآن الكريم والحديث الشريف لتضمين القصص المترجمة أبياتًا أو آياتٍ أو أحاديثَ لتوضيح الفكرة أوالموضوع، ويستطيع القارئ أن يطالع ذلك في أكثر من موضع، ومنها على سبيل المثال ما ذكره في قصة «الجزاء» وقصة «الذكرى»، فهناك البيتان:

ولمّا دنا مني السياق تعرضت ... إليّ ودوني مِن تعرّضها شغل
أتت وحياضُ الموت بيني وبينها ... وجادتْ بوصلٍ حين لا ينفع الوصل[٥]

وهناك الأبيات:

وقفت بالحمراء مستعبرًا ... معتبرًا أندب أشتاتا
فقلت يا حمراء هلْ رجعة ... قالت وهل يرجع مَن ماتا
فلم أزل أبكي على رسمها ... هيهات يغني الدمع هيهاتا
كأنما آثار مَن قد مضوا ... نوادب يندبْن أمواتا[٦]

---

(١) ماجدولين، ص ٢١٨- ٢٢٣.
(٢) العبرات- «الذكرى»، ص ٥٧-٥٨.
(٣) انظر الضحية في «العبرات»، (ص ١١٧ وما بعدها) ففيها فقرات كثيرة حول الموضوع.
(٤) في سبيل التاج، ص ٤٦-٤٧.
(٥) العبرات،ص ٩٤.
(٦) السابق، ص ٦٦.

وفي حديثه عن العقاب الإلهي للمتخاذلين يذكر الآية الكريمة: ﴿... وَمَا ظَلَمَهُمُ ٱللَّهُ وَلَـٰكِنْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ﴾[1].

ويبدو المنفلوطي في مترجماته وقد وضع أسس الترجمة للعربية في مدرسة البيان، فقد تخلص أسلوبه تمامًا من كل الأثقال، والمحسنات، وهو مع الترسل السلس السهل العذب، الذي يتدفق كما النهر دون موانع أو عقبات، ولكن تغلبه روح الإنشاء على الصدّ الشامل والإحاطة الكاملة بجوانب الشخصيات، وتأتي رواية «في سبيل التاج» أفضل رواياته المترجمة، أو أقرب إلى ذلك، من حيث أسلوبها الواضح السلس المتدفق، خاصة إذا ما قورنت بالعبرات مثلًا.

وعمومًا، فإنه يمكن القول: إن المنفلوطي «برغم تصرفه في الروايات ذات الأصول الأجنبية، وبرغم طريقته غير الدقيقة في الكتابات القصصية بعامة واعتماده على الاسترسال الإنشائي والانفعال العاطفي الحزين، والبعد عن التحليل والتدقيق في رسم الشخصيات؛ فإنه يعتبر دعامةً من دعامات الفن القصصي في الأدب (المصري) فهو أول من صنع جمهورًا كبيرًا للفن القصصي وحمل القراء على اعتبار القصص والروايات نماذج أدبية عالية، لا تقلّ روعة عن الشعر، وبهذا يعتبر المنفلوطي مرحلة هامة في تاريخ أدب مصر الحديث بعامة، وفي تاريخ القصصي بصفة خاصة»[2].

---

(١) في سبيل التاج، ص ٣١، وانظر: «ماجدوين»، ص ٤٠، ١٠٨، لترى تضمينًا آخر بالقرآن الكريم والحديث الشريف.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩٢.

وبذلك يسجل «المنفلوطي» نوعًا من السبق والريادة لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر لتأصيل فنٍّ من الفنون الجديدة على الأدب العربي، وفق قدراته وإمكاناته في ذلك الزمان الذي عاش فيه.

الترجمة عند الزيات:

كانت القصة والرواية مِن أبرز ما ترجمه «الزيات» عن الأدب الفرنسي، فقد ترجم بجانب القصة القصيرة والرواية الطويلة بعض القصائد منها قصيدة «البحيرة» وقصيدة «الوحدة» وكلتاهما للشاعر والروائي الفرنسي «لامارتين».

وكان «الزيات» يرى في الترجمة عنصرًا هامًّا من عناصر إثراء الأدب العربي الحديث أو المعاصر بإمكانات جديدة ومتنوعة في اللغة والفكر، والأداء.. وقد طالب في عام ١٩٤٥م بإنشاء دار للترجمة تشرف عليها الحكومة وترعاها من أجل نهضة حقيقية وقوية للأدب في مصر، وكان يرى في ذلك خطوة مشابهة لما فعله الآباء الأقدمون حين نقلوا علوم الإغريق والهنود واليهود والسريان والفرس»[(١)]، وقد تحققت رغبته هذه فيما بعد حين أنشأت وزارة الثقافة في مصر بعض الإدارات الخاصة بالترجمة، وقامت بتنفيذ مشروع «الألف كتاب» الذي ترجم أشهر الكتب العالمية في شتى فروع المعرفة الإنسانية.

و«الزيات» بحكم ما أتيح له من معايشة اللغة الفرنسية في موطنها عندما كان طالبًا للحقوق في باريس؛ استطاع أن يطلع على ألوان شتى من المعارف في أصولها الأجنبية، خاصة في مجال القصة والرواية والشعر.

---

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٤٠.

وكان لنزعته الرومانسية أو المثالية أثرٌ كبير في اختيار مترجماته، كما أن التجارب العاطفية والشخصية التي مرّ بها جعلته يؤثر أن ينقل إلى العربية تجارب مشابهة من الأدب الأجنبي، تشبع رغبة لديه، وتملأ فراغًا عنده، وتقدم للقراء في نفس الوقت تيارًا أدبيًّا يميل إليه الكثيرون، وكان «موضة» العصر آنئذ، يتحدث الزيات عن سبب ترجمته «لآلام فرتر» فيقول: «قرأت: هيلويز الجديدة، ورينيه، وأتالا، وأدولف، ودومينيك، وماريون، ولورم، ومانون ليسكو، وذات الكميليا، وجرازيلا، ورفائيل وجان دكريف.. وتوثقت بأشخاصها صِلاتي، وتصعدت في زفراتهم زفراتي، وتمثلت في نهايتهم المحزنة نهايتي، ولكنهم كانوا جميعًا غيري! نتفق في الموضوع، ونفترق في الوضع. كالنساء النوادب في مناحة، تندب كلّ واحدة منهن فقيدها، وموضوع الأسى واحد: هو الموت؟

فلما قرأت «آلام فرتر» سمعت نواحًا غير ذلك النواح، ورأيت روحًا غير هاتيك الأرواح، وأحسست حالًا غير تلك الحال.

كنت أقرأ ولا أقرأ في الحادثة سواي، وأشعر ولا أشعر إلا بهواي، وأندب ولا أندب إلا بلواي، فهل كنت أقرأ في خيالي أم أنظر في قلبي، أم هو الصدق في نقل الشعر، والحذق في تصوير العاطفة؛ يظهر قلوب الناس جميعًا على لون واحد؟.»[(١)].

وإذا كانت الدوافع الشخصية والظروف الخاصة هي التي تحكمت في اختيار «الزيات» للّون الذي ترجمه في القصة والرواية والشعر، فإنه استطاع أن يوجد منهجًا في الترجمة أثبت وجوده إلى عهد قريب، ذلك أنه- وكما فعل المنفلوطي- جعل من الترجمة عملًا أدبيًّا يعزى إلى المترجم أكثر ما ينسب إلى مؤلفه الأصلي

(١) وحي الرسالة، ج١، ص ٤٣.

في اللغة الأجنبية.. فقد رفض منهج الترجمة الحرفية الذي يعتمد على النقل عن اللغة الأجنبية نقلًا حرفيًّا لا يعبأ بخصائص اللغة العربية وطبيعة الأداء الخاصة بها، وراح يقوم بعملية «تطبيع» للموضوع الأجنبي داخل القالب العربي، بحيث يقرأ المرءُ القصة أو القصيدة المترجمة، فيشعر أنها لكاتب عربي وليست لكاتب أجنبي. وتظهر الترجمة آثارًا واضحة للتأثر بالقرآن الكريم والشعر العربي والتراث بوجه عام، وهذه بعض الآثار تبدو داخل القالب العربي في المقطع التالي من قصيدة «البحيرة» للامارتين:

«أتذكرين ليلة كنا فوق صفحتك
بين الماء والسماء نجدّف في سكون وصمت،
وقد ضرب الله على آذان الطبيعة، وختم
على أفواه الخليقة، فلا نحس حركة، ولا نسمع
ركزًا غير إيقاع المجاديف على أنغام الموج»[١].

بيد أن هناك فارقًا واضحًا بين ترجمة الزيات وترجمة المنفلوطي؛ إذ يحرص الزيّات على النص حرصًا شديدًا، بحيث لا يضيّعه ولا يتصرف فيه، بينما كان المنفلوطي يتكئ على النص فقط، ليضيف من عنديّاته، وليحذف ما يراه، وليلَخّص ما يعتقد أنه واجب التلخيص، إن «المنفلوطي» كان يتصرف تصرفًا كبيرًا إلى درجة أنه يحول جنسًا أدبيًّا إلى جنس آخر، فيحول مسرحية إلى رواية، كما فعل في ترجمة «في سبيل التاج» التي نقلها عن «فرانسوا كوبيه». ولعل الذي جنّب «الزيات» هذه المواقف؛ اطّلاعه على اللغة الفرنسية وإجادته لها، بينما كان المنفلوطي يأتي بمَن يترجم له

---

(١) روفائيل صحائف سن العشرين، ص ٢٥٦- ٢٥٧.

ترجمة حرفية، ثم يتولى هو الباقي، إذا كان لا يعرف لغة أجنبية واحدة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

ومهما يكن من أمر الفارق بين «الزيات» و«المنفلوطي» فإن الاثنين حرصا على إثبات وجودهما داخل النص المترجم بصورة أو أخرى، وبث الروح العربية داخل هذا النص، ولعل ذلك يرجع إلى التمسك باللغة العربية والحرص على الرقي بها.

لقد اشتهرت ترجمة «الزيات» لآلام فرتر، ورفائيل صحائف سن العشرين إلى درجة أن أعيد طبعهما مرات عديدة، وكان لهما تأثيرهما في القراء خاصة الشباب عند صدورهما.. وقد تناولتهما الأقلام بالنقد والتحليل، وإبداء الرأي في أسلوب الترجمة وطريقته، وكان أبرز ما كتب حول ترجمة الزيات بقلم الدكتور «منصور فهمي» حيث كتب مقدمة «لرفائيل» تحدث فيها عن الرواية، وعن الترجمة بإسهاب، بل إنه رجع إلى التاريخ ليتحدث عن الترجمة في عهد ازدهار الدولة العباسية.. وليقارن ما فعله «الزيات» بأساليب المترجمين في ذلك العهد، ولعل الفقرة التالية تلخص رأي الدكتور في الترجمة التي قام بها «الزيات»، يقول:

«وخير برهان على ذلك أن قصة رفائيل التي نحن بصددها يقرأها الإنسان عربية صحيحة على أسلوب العرب، وبيان العرب، فيها رخامة ألحانهم، ورنات أوتارهم وهي تحمل إلينا كلّ ما قاله وصوره كاتبٌ من أكبر كتاب الفرنجة بلغة الفرنجة وأسلوبهم ولحنهم»[1].

ومن ثم، فإنه يمكن القول: إن خصائص الأسلوب في الترجمة لدى الزيات لا تختلف عن أسلوبه في التأليف إلّا بقدر ما تفرضه طبيعة الموضوع الأجنبي وتناوله، وهو فارق ضئيل في كلّ الأحوال.

(١) روفائيل صحائف سن العشرين، ص ن- س.

الباب الثالث

التيارات البيانية والخصائص المشتركة

الفصل الأول: تيار الصياغة الجميلة.

الفصل الثاني: خصائص الفنون الأدبية.

الفصل الثالث: تيار التنسيق التعبيري.

الفصل الرابع: تيار التصوير البياني.

الفصل الخامس: الخصائص المشتركة.

التيارات والخصائص الأسلوبية

حفلت مدرسةُ البيان في النثر الحديث في مصر بتيارات عديدة، تنطلق من أصولٍ واحدة إلى غاية واحدة، وقد تميزت هذه التيارات بمميزات خاصة في كلّ منها، ولكنها تشترك في خصائص عامة تشكل الملامح الفنية لمدرسة البيان.

وفي الفصول التالية تناولٌ لأبرز هذه التيارات:

ففي الفصل الأول تناولُ الصياغة الجميلة، الذي يعتمد على العفوية والتلقائية ويحقق العذوبة التعبيرية منطلقًا من قواعد لغوية صحيحة، وأصول بلاغية سليمة.

وفي الفصل الثاني تناولٌ لتيار «التوليد الذهني»، والذي يعتمد على دقة الأداء وجمال التعبير، وتقوم صياغته على الاستطراد الذي يحاول تقليب الفكرة على كافة وجوهها الممكنة.

وفي الفصل الثالث تناولٌ لتيار «التنسيق التعبيري»، والذي يعتمد على صياغة هندسية تقوم على الدّقة والرّقة والزّخرفة والأناقة، ومراعاة التوازن والتوازي في الكلمة والجملة والفقرة.

ويأتي الفصل الرابع ليدور حول «التيار التصويري»، الذي يهدف إلى تجسيم الفكرة في إطار من الكاريكاتورية والسخرية والفكاهة مستعينًا بكلّ العناصر اللغوية والبلاغية والتصويرية، ويلاحظ أن البحث قد اختار نموذجًا تطبيقيًّا يمثّل

كلّ تيار من التيارات السابقة، ويدور هذا النموذج حول واحد من أعلام البيان تتوافر فيه معظم الخصائص الفنية للتيار، ويملك في الوقت نفسه أهم الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر.

أمّا الفصل الخامس، فيجمع أهم الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر من خلال أهم التيارات التي سبقت الإشارة إليها، وهي خصائص لا تلغي الفروق الدقيقة بين تيارات المدرسة، ولكنها تحقق مبدأ الوحدة من خلال التنوع.

وفيما يلي تناولٌ للتيارات البيانية والخصائص الفنية المشتركة، وتبدأ بتيار الصياغة الجميلة.





الفصل الأول

تيار الصياغة الجميلة

الفصل الأول

تيار الصياغة الجميلة

بداية، فإن الصياغة في مدرسة البيان جميلة، أو يتحقق فيها العنصر الجمالي بقدرٍ كبير إلى جانب بقية العناصر التي تميز تياراتها المختلفة.

ولكن يُقصد بتيار الصياغة الجميلة هنا ذلك التيار الذي استطاعت فيه معالم البيان أن تتبلور وتحقق أداء تعبيريًّا يتفوق على ذلك الأداء المثقل بقيود التقليد والتكلّف، أو ذاك الأداء الذي أهمل أصول التعبير النحوية والبلاغية، وجنحَ إلى تقديم الفكرة في أي صورة كانت.

ويمكن القول إن تيار الصياغة الجميلة اعتمد على صياغة تراعي القواعد النحوية، والأصول البلاغية، في أداء سهل وسلس وصاف.

وأبرز سمات هذا التيار التلقائية والعفوية في عمومه، فلا إعمال للذهن يعقده، ولا تكلف في التعبير يثقله، ثم إنه يستعين بالألوان البيانية التي تستقي مصادرها في الغالب من التراث والمحفوظات، والألوان البديعية التي تعتمد على السجع والترادف بصورة ملحوظة.

ويتحقق في هذا التيار نوعٌ من الموسيقى الخارجية المجلجلة التي تصنعها الألفاظ الجزلة والألوان البديعية.

بيدَ أن تيار الصياغة الجميلة يحقق العذوبة والصفاء بفضل التلقائية والعفوية والطبيعية، ويشعر القارئ أن أثر الصنعة في هذا التيار محدود، ولا يظهر بوضوح إلا في بعض الأجناس الأدبية.

وفيما يلي تناول لأهم خصائص وملامح هذا التيار، من خلال دراسة أسلوب «مصطفى لطفي المنفلوطي»، باعتباره أبرز مَن يمثل تيار الصياغة الجميلة المعتمدة على العفوية والتلقائية والعذوبة، وبوصفه واحدًا من أبرز رواد مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، بعد الأستاذ الإمام، إن لم يكن أبرزهم على الإطلاق.

الخاصية الرئيسية: الأداء العفوي والوصف:

يمكن القول إن المنفلوطي بإنتاجه الفني الغزير والمتنوع في مجال المقال والرسائل والمراثي والقصة المؤلفة، والمترجمات، قد حقق للنثر الفني نقلة كبيرة، جعلت من الأسلوب البياني أنموذجًا يحتذى، ويتطور فيما بعد على يد تلامذة أكثر نضجًا وثقافة، خاصة لدى «الزيات»، كما سيأتي إن شاء الله، وإذا كان القارئ قد طالع في الباب الثاني بعض معالم الأسلوب لدى «المنفلوطي» مفرّقة وموزّعة في مناسبات عديدة، فإن الصفحات التالية، تتناول معالم الأسلوب الرئيسية في تركيز وتتابُع، من حيث الأداء والصياغة واللفظ والصورة، ومن خلالها سوف يتعرف على خصائص الأسلوب لدى المنفلوطي بمميزاتها ومآخذها.

وبداية فإن المنفلوطي قد أعطى للأسلوب طاقاته وقدراته الفنية التي جعلت الأسلوب يتحول لديه إلى خبرة فنية تلقائية وعفوية- إن صح التعبير- حتى تميز أسلوبه بجمال الصياغة وعذوبة الأداء وموسيقية الكلام، معتمدًا على لغة فصيحة راقية متجدّدة، ومتصلة بروح الشعب والعصر إلى حدٍّ كبير.

إنّ أسلوب المنفلوطي يتدفق سلسًا وعذبًا وصافيًا دون أن تعترضه عوائق أو موانع باستثناءات سوف تأتي الإشارة إليها فيما بعد، ولكن هذه الخاصية جعلت المنفلوطي يتميز بخاصية أخرى، هي قدرته على الوصف واستقصائه لجوانب

الموصوف، سواء كان يصف شيئًا ماديًّا أو معنويًّا، وقد برع المنفلوطي على وجه الخصوص في وصف الطبيعة ومظاهرها، فهو حين يصف قصرًا في روضة، يبلغ آية الأداء وروعة البيان ويستعين على ذلك بالشعر والصور الحية، وقدرة ملحوظة على الاستقصاء والتتبع، ولعل النص التالي- رغم طوله- يوضح ذلك، يقول المنفلوطي:

«بنى فلان في روضة من بساتينه الزاهرة قصرًا فخمًا يتلألأ في تلك البقعة الخضراء تلألؤ الكوكب المنير في البقعة الزرقاء، ويطاول بشرفاته الشماء أفلاك السماء، كأنه نسر محلق في الفضاء، أو قرط معلق في أذن الجوزاء، وكأنّ شرفاته آذان تفضي إليها النجوم بالأسرار، وطاقاته أبراج تنتقل فيها الشموس والأقمار.

شاده مرمرًا وجلله كلسًا فللطير في ذراه وكور

ولم يدع ريشة لمصور، ولا ليفة لرسام إلا أجراها في سوقه وجدرانه وطاقاته وأركانه، حتى ليخيل إلى السالك بين أبهائه وحجراته، ومحاريبه وعرصاته، أنه ينتقل من روضة تزهر بالورود الحمراء والأنوار البيضاء إلى بادية تسنح فيها الذئاب الغبراء، والنمور الرقطاء. ومن ملعب تصيد فيه الظباء الأسود، إلى غاب تصيد في الأسود الظباء، وأنشأ في كبرى ساحاته، وأوسع باحاته، صهريجًا من المرمر مستديرًا يضمّ بين حاشيته فوارة (نافورة) ينفر منها صعدًا كأنه سيف مجرد أو سهم مسدّد، فيخيل إلى الرائي أن الأرض تثأر لنفسها من السماء وتتقاضاها ما أراقت منها الدماء، تلك التي تقاتلها بالرجوم والشهب، وهذه تحارب بالسهام والقضب، وغرس من حول دائرة الصهريج دوائر من شجرات مؤلفات ومختلفات، وأغصان صنوان وغير صنوان، إذا رنَّحتْها نسائم الأسحار رقصت فوق بساط الأزهار،

وتحت ظلال الأثمار، فغنت على رقصها الأطيار، غناء الأغاريد لا غناء الأوتار، وادخر فيه لنعيمه ولهنيته ما شاء الله أن يدخر من نضائد ومقاعد، ووسائد ومساند، وفرش، وعرش، وكلل، وحجب، وتماثيل وتهاويل (رسوم)، وصحاف من ذهب، كاللهب وأكواب من بلور كالنور، وأقفاص للحمائم والنسور، ومقاصير للسباع والنمور، وعربات وسيارات، وجياد صافنات، ووصائف وولائد، تحيط بالمجالس والموائد، إحاطة القلائد بأعناق الخرائد، وخدم وحسان.. تنتقل في الفرن والقيعان.. تنقل الولدان في غرف الجنان...»[(١)].

بيدَ أن قدرة المنفلوطي على الوصف والاستقصاء والتتبع، تدفعه في أحيان كثيرة إلى أمورٍ تثقل النص، وإن كانت في الوقت نفسه تدل على خبرته الفنية والعفوية كما سبقت الإشارة، فهو مثلًا يقع في أسْر الفقرات الطويلة، وفي بعض مقالاته تبلغ الفقرة الواحدة نصف المقال، أو تبلغ الفقرة الواحدة عدة صفحات[(٢)]، وهو مثلًا يلجأ بفعل قدرته على التدفق العفوي إلى الإلحاح على الفكرة، وإبرازها في أكثر من صورة، وتقليبها على أكثرَ من وجهٍ مستخدمًا في ذلك الوسائل الفنية المساعدة على تمدّد النص واتساع الكلام، كالترادف والتوكيد والتوازن والتكرار، ولعل هذا يرجع إلى ولعِه واهتمامه بإضفاء معالم جمالية تجلو أسلوبه، وتبرز أفكاره في أحلى هيئة، وأصفى صورة.

وأحيانًا يلجأ المنفلوطي إلى ما يمكن تسميته بالتوليد الذهني والاستطراد التأملي، وخاصة حين يتناول قضايا ذاتية أو يغلب عليها طابع التأمل، فنجده يبدأ بفكرة

---

(١) النظرات، ج١ ص ١٠١ وما بعدها.

(٢) النظرات، ج ١ ص ٥-٩.

تتولد عنها فكرة أو أفكار أخرى، ويظلّ على هذا النهج حتى يبلغ غايته[١]، وهو في ذلك ينطلق من مفهوم يلحّ عليه كثيرًا، وهو ربط الأسلوب بنفسية صاحبه[٢].

ولأن المنفلوطي كان يملك نفسًا شفافة، وروحًا ودودة، وقلبًا عطوفًا، فإنه وقع فيما سمّي بالإسراف العاطفي، أو العاطفة المبالغ فيها، أو التهويل العاطفي، وهذه المسميات التي يمكن أن تندرج بصورة أو بأخرى تحت مسمى «المبالغة»، قد أثارت عليه ثائرة الكثيرين، لدرجة أن البعض مثل «المازني» مثلًا، اتهمه في أسلوبه بالميل نحو الأنوثة؛ لأن التهويل العاطفي خاصة في حالات الحزن من سمات الأنوثة، وليس من سمات الرجولة، التي تعتمد على الجدّية والصرامة والأداء العقلي[٣]، ويبدو أنه- أي المنفلوطي- كان متأثرًا بالرومانسية الفرنسية التي غلب عليها الحزن حتى سمي بداء العصر، وليس المهم هو البكاء أو الاستبكاء، وإنما المهم- كما يقول الأستاذ «عمر الدسوقي»- رحمه الله- هو العاطفة الصادقة التي تكمُن وراءه[٤] وقد ذهب إلى ذلك أيضًا «الزيات» واعتبر أن مسألة الأدب الباكي والأدب الضاحك، أو الأدب الضعيف والأدب القوي مغالطةٌ مريضة[٥].

ومن المؤسف أن البعض تابع «المازني» في رأيه وبنى عليه حكمًا مشابهًا بما كتبه المازني في الديوان[٦] فالدكتور «محمد يوسف نجم» يرى أن المنفلوطي «برع في تخيّر

---

(١) انظر مثلًا، النظرات، ج ١، مقالة «الشعرة البيضاء».

(٢) النظرات، ج ١ ص ١٥ وما بعدها.

(٣) العقاد والمازني، الديوان، ط٣، دار الشعب، القاهرة (بدون تاريخ)، ص ٨٤، ١٠٨.

(٤) نشأة النثر الحديث وتطوره، ص ٢٦٤ وما بعدها.

(٥) وحي الرسالة، ج١ ص ٢٩٠.

(٦) الديوان، ص ١٠٨، ١١١ وما بعدها.

الألفاظ ومراعاة المشاكلة في وصفها وتنسيقها لكي تحجب ما في تفكيره وخياله من ضحالة وسطحية، ومال إلى المبالغة في التلفيق والتصنع، والغلو في إيراد الصفات المؤكدة التي تكسب الكلام قوة مفتعلة وعنفًا في غير موضعه، وقد أشار المازني إلى ذلك في الديوان، فقال عنه: «فهو لا يزال يعالج الإقناع والتأثير بضروب من التأكيد والغلو والتفصيل وغير ذلك، ممّا ليس أدل منه على الكذب والتزوير، لما وقع في وهمه من أنه يكسب الكلام قوة وشدة، لا يفيدهما أن يلقيه ساذجًا ويدعه غفْلًا، وأول ما يستوقف النظر فيه من هذا، ولعُهُ بالمفعول المطلق وتكلفه له لظنّه أنه من المحسنات اللازمة للصقل، وأنّ العبارات بدونه تكون مبتورة، والجمل لا يجري فيها النفس إلى آخره دون توقف أو اعتراض...»[١].

وواضح من كلام المازني ونجم تحاملهُما على المنفلوطي، إذ إن القارئ لمؤلفات المنفلوطي سوف يتردّد كثيرًا إزاء الحكم عليه بالضحالة والسطحية في الفكر والخيال، أو التلفيق والتصنع، أو الكذب والتزوير والتكلف.. فهذه أحكام عامة لا تجوز في ميدان النقد على كاتب له مؤلفات عديدة، متنوعة الجوانب، وفيها ما هو جيد، وما هو غير ذلك، ولعلّ القارئ- من خلال استعراض البحث لخصائص أدب المنفلوطي الموضوعية- قد رأى أنه عالج أفكارًا لها أهميتها التي تبعد بها عن السطحية والضحالة، ورأى أن المنفلوطي يجتهد في إبراز هذه الأفكار للتأثير على المعنيين بها، وأن مبالغاته في التصوير أو التشخيص أو التجسيم لا تمتُّ إلى عالم الكذب والتزوير والتكلّف بصِلة. إن «نجم» معتمدًا على «المازني» قد وجّه اتهامًا خطيرًا إلى المنفلوطي غير ذاكر أنّ الرجل له فضلُ الريادة في تطوير النثر ونقله

(١) فن المقالة، ص ٧٩.

من مرحلة إلى مرحلة، ولكن يبدو أن التحامل كان مقصودًا لذاته، حين اتهمه «بالتقيد بتراث السلف» وعدم القدرة على الإفلات منه في الصور والقوالب[1]. والدكتور «نجم» في هذه الناحية، قد تابع قومًا شانئين لتراث السلف هذا، لأسباب لا تخفى، وليس مجالها هذا البحث على كلّ حال، لقد ردّد الدكتور «نجم» ما قاله كلّ من «مارون عبود» و«سلامة موسى» في انتقاد المنفلوطي لاستعانته بالصيغ القديمة، والأسلوب العربي المتين الذي يعتبره «مارون عبود» وكما في اعتقاده، جنى على عقول العرب بأكثر مما فعلته الأحذية الحديدية ببنات الصين![2].

أمّا ما رآه طه حسين والعقاد في المنفلوطي، فإنه يحسن عدمُ التعرض له هنا، خاصةً وأنّ كلًّا منهما قد عدلَ عن آرائه، وحاول إنصاف الرجل فيما بعد، فقد اعتذر «طه حسين» عن تجريحه للمنفلوطي في أحاديثه الإذاعية، وكذلك فعل العقاد في مقال له بمجلة «المجلة» (نوفمبر عام ١٩٦٢م)[3].

إن القارئ لمؤلفات المنفلوطي- حتى في أيامنا الراهنة- لن يجد حرجًا في التعامل مع أسلوبه المشبع بالعاطفة مع تفاوت في الفقرات بين عاطفة معتدلة وأخرى غير ذلك؛ لأن المنفلوطي صادقٌ مع نفسه، ويحاول مخلصًا أن يشخّص الأمراض والعلل الاجتماعية التي يعالجها ويقترح حلولًا لها. وإسرافه العاطفي- الذي قد يبدو في بعض المواضع- لا يمكن أن يكون مبررًا لوصمه بالضحالة والسطحية، وانتماؤه إلى تراث السلف لا يجيز لأحدٍ أن يعتبره عيبًا فنيًّا أو فكريًّا، إذ إن المنفلوطي

(١) فن المقالة، ص ٧٩.
(٢) نشأة النثر الحديث وتطوره، ص ٢٦٠.
(٣) السابق، ص ٢٧٠.

بانتمائه إلى التراث كان مجددًا في الوقت نفسه، وفعل في النثر ما فعله الشعراء بحركة التجديد الشعري، حيث كان الاعتماد على التراث هو طريقهم الأول والأقرب إلى أنها من الشعر وتجديده، فعل هذا: البارودي، وشوقي، وحافظ وغيرهم، ولم ينتقص منهم مجال في الريادة أن قلّدوا في بعض القصائد أو احتذوا في بعض الصور والخيالات، لقد كانت محاذاتهم وتقليدهم في جوانب وأجزاء محدودة من الفن الشعري وليس في كل ما قدموه، وكذلك فعل المنفلوطي، وفعلت مدرسة البيان في ميدان النثر الحديث.

على كلٍّ، فقد اعتمد المنفلوطي في أدائه على المبالغة العاطفية، وهي وسيلة من الوسائل التي أبرزت شخصيته وأوضحتها بجلاء، حتى في مترجماته. وأصبح من اليسير على القارئ أن يتعرف على صوت المنفلوطي وهو يقرأ قصيدة أو قصة مترجمة، وهذا يحسب للمنفلوطي الذي ارتقى بالنثر ارتقاء واضحًا في هذه الناحية؛ إذ كانت الأساليب القديمة نسخًا منقولة عن الغابرين، وكان يصعب على القارئ أن يتعرّف على شخصية الكاتب أو يدرك وجوده في النص أصلًا، وقد ركزت مدرسة البيان على إبراز شخصية أفرادها بصورة واضحة، تكاد تكون زاعقة في بعض الأحيان.

وقد تأثر المنفلوطي في أدائه بالقرآن الكريم، واستشهد بآياته في مواضع كثيرة حتى في الترجمة كما سبقت الإشارة عند الحديث عن القصة المترجمة، واعتمد في محاولته للتأثير في القارئ على أدوات التنبيه والاستفهام والتعجب، متأثرًا بالآيات القرآنية وطريقة أدائها[1]، وكثيرًا ما يلجأ إلى التكرار في أول الفقرة ليوقظ ذهن

(١) انظر مثلًا: النظرات، ج ٣، مقالة «الشيخ علي يوسف».

القارئ، ويستخدم فعلَ الأمر ولا الناهية، ليعطي للقارئ دفقة شعورية تبعث الحيوية في نفسه، وتدفعه للمشاركة الإيجابية مع أفكاره وتصوراته[1]، وعلى هذا النحو يمضي في استخدام (كم) الخبرية في أوائل الجمل مغلفة في صورة شتى للتأثير الشعوري في القارئ، ويمكن للقارئ أن يطالع هذا النموذج:

«كمْ مِن لؤلؤة لم تعثر يدُ الغواص بها فظلت دفينة بين صدفتيها! وكمْ مِن زهرة أريجة لم تكدْ تتفتح حتى هبّت عليها رياح الصحراء المحرقة فأذبلتها! وكمْ مِن ماسة وضاءة عجز المعدنيّون عن استخراجها من معدنها فانطفأ نورها في منجم الفحم المظلم! وكمْ مِن قريحة وقّادة لم تصقلها العلوم والتجاريب فعاشت مغفلة مهملة حتى انطفأت شعلتها، ولو أنها صقلتها لغيّرت وجه الكون وبدّلت الأرض غير الأرض!...»[2].

ويستخدم المنفلوطي «الالتفات» أيضًا كوسيلة من وسائل التأثير النفسي على القارئ بعد أن يستعين بأسلوب الخطاب وأدوات الاستفهام في أوائل الفقرات والجُمل، وتتجلى هذه الطريقة لديه عند تعليقاته التأملية في بعض أحداث عصره، ويمكن أن نرى نموذجًا جيدًا لذلك في مقالة «دورة الفلك»[3].

ويمكن القول: إن من خصائص المنفلوطي الأسلوبية، استخدام الطباق والمقابلة بكثرة في خلال عباراته وجُمله، ويرى الأستاذ عمر الدسوقي أنه كلفٌ بالمقابلة على وجه الخصوص، كقوله: «إنه كان يتمنى أن العيون التي رأته بالأمس وهو وضيع

---

(١) انظر: السابق، مقالة «العظمة» مثلًا..

(٢) النظرات، ج ٣ ص ٧٦.

(٣) السابق أيضًا، ص ٢٤.

تراه اليوم وهو رفيع»، وقوله: «إنها شاركته في شدّته فيجب أن تشاركه في رخائه، واحتملته والدهر مديرٌ عنه فيجبُ أن يحتملها والدهر مقبلٌ عليه، وأقرضته الصبر على عشرته فيجب أن يوفّيها الصبر على عشرتها»[١]، ويضاف إلى ذلك استخدامه للترادف أو الجُمل المترادفة حول المعنى الواحد بإسهاب، فيقول: «المدى الشاسع والشأو البعيد» و«أين الباقي الذي يزعمون والخلف الذي يذكرون».. إلى غير ذلك، وهو كثير[٢].

ويلاحظ الأستاذ «عمر الدسوقي» أن «المنفلوطي» يردّ الجُمل أحيانًا على نفسها كقوله: «وأحسب أنها إذا كانت إذا خلتْ بنفسها أو خلاها وجْه السماء»، وقوله: «لا تبالي أسقطت على الموت، أم سقط الموتُ عليها»، وقوله: «بين جمال الأنوار، وأنوار الجمال، ويقلّب طرفه بين حسن الزهرات، وحسن الفتيات لا يعلم أتشبه القامات الغصون، أم الغصون القامات»، وقوله :«لم ينفع الرجل دفاعُه عن نفسه، ولا دفاع ابنتِه عنه» وقوله: «وأخدعه عن نفسي، ويخدعني عن نفسه»، وقوله: «لا يلوي على أحدٍ ولا يلوي عليه أحد» إلى غير ذلك من الأمثلة العديدة التي تلفت النظر في أسلوبه[٣].

وتجدر الإشارةُ إلى أن استخدام المنفلوطي للسجع يأتي عفويًّا بصورة عامة، ومنسجمًا مع طبعه وقريحته، ويبعدُ عن ذلك التكلّف الذي اشتهر به البديعيون، وأصروا عليه في العصر الحديث من أمثال: شوقي، والمويلحي، والبكري،

(١) نشأة النثر الحديث وتطوره، ص ٢٥٩.

(٢) السابق، ص ٢٥٨.

(٣) نشأة النثر الحديث وتطوره، ص ٢٥٩.

وغيرهم، إنه «السجع المطبوع، الذي يأتي بين الحين والحين للإسهام في موسيقى الصياغة»[1].

وقد يلجأ المنفلوطي أحيانًا إلى ما يمكن اعتباره مراعاة النظير بصورة عامة في مقالاته، فمثلًا حين يتكلّم عن «البعوض والإنسان» تجده يضع مناظرة تبيّن كيف يقوم البعضُ بإزعاج الناس وامتصاص دمائهم، وبين ما يفعله الساسة بشعوبهم من استعباد واستغلال واستنزاف دمائهم في حروب لا تعني الشعوب وإنما تعني الحكام وحدهم[2].

وهو على كلّ حال، يؤمن بأنه لا بدّ للكاتب أن يمزج بين الحقيقة والخيال، ويضع الأحداث في إطارٍ متوازن مع تصوراته وخيالاته[3].

ومهما يكنْ من ملاحظات على أسلوب المنفلوطي، فإنه يمكن القول: إن لغته قد تطورت بشكلٍ «ما» خاصة بعد أن تعامل مع الصحافة في مقالات دورية جمعها في «النظرات»، وأيضًا بعد أن قام بالترجمة وصياغتها قصصيًّا، وقد جاءت ألفاظه قريبة في تطورها أقرب إلى الفهم والذهن، ولكن مع ذلك.. فإننا نصادق قطعًا صعبة في القراءة والفهم على حدٍّ سواء، ولعل ذلك يرجع إلى احتذائه للأقدمين، خاصة «أبي العلاء المعري» ويتضح تعقيد أسلوبه في مقالة «البعث» التي كتبها متأثرًا برسالة الغفران، ويستخدم فيها الكثيرَ من الألفاظ الوعرة التي ندر استخدامها في العصر الحديث، ومن هذه القطع قوله: «يا بني آدم، دعوا النّوق في مراحها،

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٦٦.

(٢) النظرات، ج ١ ص ٢٢٥ وما بعدها.

(٣) السابق، ص ٤٠ وما بعدها.

والشاء في دروبها، والوحش في كناسه، والضبّ في جحره، والذئب في وجاره، والقطا في أفاحيصه، ولا تزعجوا العصافير في أعشاشها، ولا الحمام عن محاضنها، ولا اليعاسيب عن خلاياها، ولا الأسماك عن مسارحها، وجنّبوها فخاخكم وشباككم، وقتركم وزباكم، ومداكم وشفاركم، فإن لهم نفوسًا كنفوسكم، ووجدانًا كوجدانكم، ورجاءً في الحياة كرجائكم، واعلموا أن الله تعالى ما أغوى بعضكم بعضًا، ولا سلط قويّكم على ضعيفكم، ولا أجرى هذه الينابيع من الدماء بين أحيائكم إلّا بعد أن ضربتم بهذه اللّحوم حذاء السباع بفرائسها، وقطعتم إلى المتعة بها ما شئتم من الحلاقيم والغلاصم والأوداج والأباهر، فارحموها تُرْحموا أنفسكم، واعصموا دماءها يعصمِ الله دماءكم، إنكم إلى الرحمة محتاجون، وإلى الله راغبون»[1].

وقد استخدم المنفلوطي ألفاظًا صعبة على القارئ غير المتخصص في ثنايا كتاباته، ولكنها لا تؤثر بحالٍ على الطبيعة العامة لأسلوبه السلس الصافي العذب فيستطيع القارئ أن يطالع في الجزء الأول من النظرات مثلًا، الكلمات غير المألوفة التالية- وأرقام الصفحات أمام كلٍّ منها:

«الكرابيس ٨- الدماء ٨- الماتح ٩- ضحضاح ١٣- النجعة ١٣- يستسنون ١٤- متكرسة ١٤- صرد ١٥- محاظة ٢٥- المحدود ٢٦- رواغ ٢٨- متخلج ٢٨- حبائس ٣٠- الزئبر ٣١- الغراماطيق (قواعد النحو) ٣٢- ميثاء ٣٣- صلاله ٤٢- ألواذاه- سجع ٦٤- فثأ ٦٥- القهرمان ٧٩- المسومة ٩٠- عترة ٩١- سحتوت ٩٣- باطية ٩٣- ليقة ١٠١- فوارة ١٠٢- نضائد ١٠٢- كلل

(١) النظرات، ج ٣ ص ٢٤٢.

١٠٢- حجل ١٠٢- تهاويل ١٠٢- غدافية ١٠٣- جشونة- يبخيخ ١٠٩- الحطيطة ١١٣- الطومار ١١٦- يشغشون منه ١٢٨- سلى الجزور ١٢٨- مأروضة ١٣٢- الراووق ١٣٢- بعلت ١٤٥- الرامح النابل ١٤٥- الدارع الحاسر ١٤٥- تنصلي ١٤٥- أطار سحيقة ١٥٠- ليالي السرار ١٦٤- تغبه آلامها ١٦٤- مسنم ١٦٥- أرش ٢١٣».

ويمكن للقارئ أن يطالع أيضًا في الجزء الثاني من النظرات مجموعة أخرى:

أوام ١٠- الأسود السالخ ١٣- يخزر ٢٠- أجلاقهم ١١٠- ثغر ١٢٣- درتها ١٢٣- شفعة ١٢٤- بخاءه ١٣٠- ازديارها ١٣٣- مذقة ١٥٤- حوباءه ١٩٤- مفاليك ١٩٥- عثنونها ١٩٥- الآبال- ٢٠٢- النواويس ٢٠٣- جرحنت ٢٢١- جعجعة ٢٢٣- جوار ٢٢٣- جعدا ٢٢٩- سفط ٢٣٢- متسلبة ٢٤١.

وكذلك يمكن للقارئ أن يطالع هذه المفردات في الجزء الثالث من النظرات:

البؤساء ١٥- جحور ٢٣- يختطبون ٢٤- المارستان ٢٤- بيداء مجهل ٢٦- الخلات ٢٧- أشكاها ٢٧- ارتماض ٢٩- المضض- ٢٩- سمطه ٣٥- سجرائه ٣٥- يتحلحل ٣٨- المقاذر ٣٩- الصفاعين ٤٢- الأين ٤٨- الكلال ٤٨- متحنثًا ٥٠- مقدود ٥٣- شبوبيتكم ٦٧- الخرف ٦٧- أسلات ٦٨- المتمرمر ١٠٨- كيت وكيت ١٠٩-الدمالج ١٢٠- الجازع ١٢٩- قلب مشيع ١٤٣- الآل ١٤٤- الدانق ١٧٥- السحتوت ١٧٥- الدردبيس ١٨١- الرجام ١٨١- كنّى ٢٢٥- صاقبته ٢٢٧- رأرأ ٢٢٨- أتنفق ٢٢٩- ربلات ٢٣٢- يهتم ٢٣٣- زقاء ٢٣٣- قوقأة ٢٣٣- النيب ٢٣٣-الخشارة ٢٣٤- منادح ٢٣٥- اليلسن طعامًا

والبلسن حلوى ٢٣٦- الزأبرة ٢٣٦- الأبازير ٢٣٦- الأقزاح ٢٣٦- القرم والجعم ٢٣٧- بطون بجر ١٣٧- مخ الحنطة ٢٣٩- الجواذب ٢٤٠.

ومن الملاحظ أن المنفلوطي لم يلجأ إلى استخدام العامية إطلاقًا في أسلوبه، ولكنه اقتبسها في موضعين لم يتجاوزهما في أغلب الظن، فقد اقتبس كلمة من نشيد يقدمه الممثلون على المسرح يقول: ما دامت بلادنا زراعية، حيوا الفلاح إن كنتم تحبوا وطنكم. كما يقتبس أغاني وعبارات أخرى عامية في نفس الموضع بعد أن ندّد بها وهي من كلام الممثلين في المسرح الهزلي مثل أغنية «أبيع هدومي عشان بوسة من خدك القشطة يا ملبن/ يا حلوة زي البسبوسة يا مهلبية تمام وأحسن»[(١)].

وقد حافظ المنفلوطي على لغته وقواعدها إلى حدّ كبير، وقد عاب عليه الأستاذ «الزيات» ضعف لغتِه لأنه لم يكن عالمًا بها ولا بصيرًا بأدبها، «لذلك نجد في تعبيره الخطأ والفضول ووضع اللفظ في غير موضعه»[(٢)]. وقد يبدو الأستاذ الزيات مغاليًا في حكمه هذا، ولكنّ استقراء ما كتبه المنفلوطي يؤكد أن لغة المنفلوطي بصفة عامة تتميز بالسلامة، باستثناءات قليلة، قد تمرّ على الكثيرين دون أن يتنبهوا إليها- خاصة بالنسبة للنحو- بحكم تأثير العقل الباطن، أو بحكم التصحيف الذي يصاحب عملية الطبع والنسخ، ومن هذه الاستثناءات ما ورد في «العبرات» مثلًا حين يقول: فيرى امرأة عجوز[(٣)] والصواب عجوزًا، وحين يقول فلم يرَ بد[(٤)]، والصواب بدًّا،

(١) النظرات، ج ٣ ص ٤٤.
(٢) وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٩٠.
(٣) العبرات، ص ٩٨.
(٤) السابق، ص ١٢.

وما ورد في روايته «في سبيل التاج» وتدور حول المضارع في معظمها، فهو يقول: وتولى[١] والصواب تولّ لأنها فعل أمر، ويقول: دعني أتولى[٢] والصواب دعني أتولّ لأن المضارع مجزوم في جواب الأمر، ويقول: فلم أرتاب[٣] والصواب فلم أرتَبْ، لعدم جواز التقاء ساكنين.

والآن كيف كانت الصورة لدى المنفلوطي؟

لقد اعتمد المنفلوطي على التصوير بأساليب كثيرة، فقد استخدم أسلوب التصوير بالمقابلة، وارتكز كثيرًا على التشبيه بأنواعه، واعتمد على الاستعارة إلى حدّ «ما» . وقد أخذ المنفلوطي صورةً من تراثنا القديم، ومن القرآن الكريم، والحديث الشريف، ومن الشعر والنثر، خاصة ما خلّفه العصر المزدهر في أيام العباسيّين، وتبدو عناصر صوره معتمدة في معظمها على الصحراء والبحر والليل والنهار والشمس والقمر والموت والدفن والحيوان- خاصة الكلب- والخمر والمطر...

ومن صوره التي تعتمد على التشبيه تلك الصورة التي تشبه الجرائم للمجرم بصور الوحوش الضارية، يقول: فصعقت لهوْل ما رأيت، وتمثلت لي جرائمي في غشيتي كأنما هي وحوش ضارية، وأساور ملتفة، هذا ينشب أظافره، وذاك يحدّ أنيابه، فما أفقت حتى عاهدت الله ألّا أبرح هذه الغرفة التي سمّيتها «غرفة الأحزان» حتى أعيش فيها عيشها، وأموت موتها»[٤].

---

(١) في سبيل التاج، ص ٦٣.

(٢) السابق، ص ٦٤.

(٣) السابق أيضًا، ص ٨٠.

(٤) النظرات، ج ١ ص ١٦٨ وما بعدها.

ومن صوره التي تعتمد الاستعارة والمطابقة، وتتسم بشيء من الطرافة، تصويره للهباء، فيقول: «يعجز المرء عن رؤية الهباء، فيتريث ريثما تمجّ الشمس لعابها من نافذة غرفته، فإذا هو مائح وضّاء، يروح ويغدو رواحَ السانحات وغدو البارحات، ويعجز عن رؤية الجراثيم فيستعينُ عليها بمنظار يجسمها له، ويدنيها منه، حتى ليكاد يلمسها بيمينه، ويعجز عن اكتناه السريرة، فلا يجد إلى الوصول إليها سبيلًا»[١].

ومن صوره هذه الصورة التي تعتمد على أكثر من وسيلة تصويرية، مستخدمًا الإشارة التاريخية، والصورة الموروثة، والصورة المستحدثة في إطار المبالغة والطرافة، يقول المنفلوطي مصورًا نوعًا من النفوس البشرية: «ولو كشف لك من نفسه ما كشف له منها لوددتَ لو تيسر لك أن تبتاع أقدام (السليك) بجميع ما تملك يدك، ففررت من وجهة فراركَ من وجه الأسود السالخ ووددتَ بجدع الأنف ألّا يصافح وجهه وجهك من بعدها حتى في جنات النعيم»[٢].

وقد يستعين المنفلوطي بالصور في رسم مشاهد يراها في بعض قصصه أو مقالاته القصصية، ومنها هذا المشهد الذي يستعين فيه بصور قديمة:

«مرّ عظيم من عظماء هذه المدينة بزقاق من أزقّة الأحياء الوطنية في ليلة من ليالي الشتاء، خريرٌ نجمها، حالكٌ ظلامها، فرأى تحت جدار متداع فتاةً صغيرة في الرابعة عشرة من عمرها جالسةً القرفصاء، وقد وضعت رأسها بين ركبتيها اتّقاءً للبرد الذي كان يعبث بها عبثَ النّكباء بالعود، وليس في يدها ما تتقيه به إلا أسمال تتراءى مزقها في جسمها العاري كأنه آثار سياط المستبدين في أجسام المستعبدين»[٣].

---

(١) النظرات، ج ٢ ص ١٢٠.

(٢) السابق، ص ١٣.

(٣) النظرات، ج ٢ ص ٨٥.

وللصور القديمة مجالٌ فسيح في أدب المنفلوطي، ويستطيع القارئ أن يعثر على نماذج كثيرة منها، وسوف يجد بعضها، وقد دخل بالمنفلوطي أحيانًا في عالم التكلف والأغراب الذي يتناسب مع روح العصر وطبيعته. وها هي بعض الصور في الجزء الأول من النظرات:

«نصل الليل من خضابه واشتعل المبيض في سواده» (١٠٦)، «الصدق جنة حفت بالمكاره» (١١٩)، «لا تذهب نفس حسرة» (١٤٩)، «ذئب عمل تستره الصورة البشرية» (١٩٥)، «أخاطب ركودًا صماء وأستنزل أبودًا عصماء» (١٩٥)، «جفونًا تحارُ فيها مدامعها» (٢٣٠)، «ترقرق الصهباء في وجه شاربها» (٢٣٨).

وفي الجزء الثاني من «النظرات» نجد هذه المجموعة من الصور أيضًا:

«تبتاع أقدامك السليك» (١٣)، و«وودت بجدع الأنف» (١٣)، «إذا طار غراب الظلام عن مجثمه». (١٠٩) « يجول في أديم وجهها جولان الراح في زجاجتها» (١١٠)، «حنين الإبل إلى أعطانها» (١٢٩)، «عبث النكباء بالعود» (١٣١)، «ليفرخ روعك» (١٥٥).

ويلاحظ أنه في الجزء الثالث من النظرات، والقصص المترجمة، أخذ المنفلوطي يتطوّر بالصورة المعتمدة على التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية إلى روح العصر وعناصره كما سيأتي، ولكنه لم يتخلّ تمامًا عن الصور المستوحاة من التراث، ويمكن أن يجدَ القارئ في الجزء الثالث من النظرات مثلًا هذه الصور.

«في مواقف بؤسها وشقائها، ومواطن خطوبها وكروبها» (٥٢)، «صرخة الوضع، وأنه النزع» (٥٩)، «البائس المسكين الذي يعيش من دنياه في مثل حجر الضبّ ضنكًا وبؤسًا يضنّ بحياته الضنّ كلّه إذا أحس وشكَ فراقها» (٧٩)،

«يلصق بالرغام معاطسهم» (٨٥)، «انتفاضة الليث في غيلة»، «فلم تنقض دولة الظلام».

ويطالع القارئ في «العبرات» مثل هذه الصور:

«ليلة ليلاء ذاهلة النجم» (١٠)، «فتشرق لها نفسانًا إشراق الراح في كأسها» (١١). «حتى شعرت في آخر الأمر بسكون في نفسي يشبه سكون الدمع المعلق في محجر العين لا يفيض ولا يغيض» (١٥)، «فلم يبق فيه حتى الذماء» (١٩)، «ولولا نقوش في بعض جدرانها كباقي الوسم في ظاهر اليد» (٧٢)، «فلم أستفق حتى مضت دولة من الليل ففتحت عيني» (١٠٤)، «لا يرى فضاء الدنيا إلا ككلفة الحابل أو أفحوص القطاة» (١٠٧)، «لكنها لم تستطع مع يوسفها صبرًا» (٢٨)، «تتمشى في بيضاها سمرة رقيقة كسمرة السحاب الرّهو الذي يخالط وجه الشمس في ضحوة النهار» (٢٩)، «حنّت إليه حنين النيب إلى فصالها»(٢٢)، «فرأى أمه في كسر البيت مطرقة برأسها تفلّي التراب بعودٍ في يدها» (٨٧)، «خرّ في مكانه صعقًا» (٨٧)، «وكان شأنهما معهم شأنَ صاحب الكلب مع كلبه، لا يشبعه فيستغني عنه» (١١٩)، «ودموعي المنهمرة في خدي انهمار الديمة الوطفاء...» (١٢٦).

وقد ألح المنفلوطي على بعض الصور، وكرّر استخدامها في أشكال مختلفة، ولعلّ القارئ لاحظ اهتمامه بالصور المعتمدة على عنصري الخمر والكأس، بصفة خاصة، كما أنه ألح بصورة ملفتة للنظر على استخدام الصور المأخوذة من الموت والدفن والكفن إلى درجة البراعة في تقليبها على كافة الوجوه، ولكنها صور كئيبة في مجموعها، وتوحي بالتشاؤوم، والمأساوية، ولعل ما رسمه المنفلوطي لعشاق

الموتى الذين يذهبون إلى المقابر لمناجاة موتاهم العشاق، يعدّ من الصور التي تثير التقزز والاشمئزاز[1].

ومن الصور الطريفة التي تطور إليها أسلوب المنفلوطي تلك النماذج التي تعتمد على مفرداتٍ عصرية مثل: الجريدة والطربوش والبرنيطة وغيرها، فهو مثلًا في الجزء الأول من «النظرات» تعبيرًا عن بعض المواقف والحالات النفسية:

«جريدة المصائب والأحزان» (٧٦) «جريدة حسناتي» (١٣٨)، «خريطة الآخرة» (١٤٣).

وفي الجزء الثاني من «فعلمت أن الدهر قد سجل على في جريدة الشقاء أيامًا طوالًا لا أعلم متى يكون انقضاؤها (٢١٩)، «كن رجلًا واترك الطفولة لغيرك» (٢٣٥).

وفي الجزء الثالث من «النظرات» يتكرر أيضًا اعتمادُه على استخدام «الجريدة»، بالإضافة إلى استخدام عناصر جديدة، يقول:

«جريدة مصائبنا ورزايانا» (٢٦)، «كنت القطب الذي تدور حوله رحى الأقلام في هذا البلد» (٥٢)، «أقفرت مضايقنا» من عربدة المطربشين ورطانة المبرنطين» (٩٠)، «ذكرت محمدًا الفاتح وهو يلعب بكرة الأرض لعب الصبي بكرته، ويخترق بسفائن البحر ورمال القفر» (١٤٤).

ولكن المنفلوطي قد يأتي بصور غريبة فيها تكلّف واضح، مثل قوله: «الموج يعج عجيج أجراس الموت»[2]، فلا أحد يرى تمامًا ما هي أجراس الموت وعلاقتها

---

(١) النظرات، ج٣ ص ١٦٤.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ١٥٤.

بالموج الهائج كما أراد تصويره، ويقول المنفلوطي: «لم يسمع الرجل من الفتاة هذه القصة المحزنة حتى استقبلها بدموع حارة تنحدر على خديه انحدار العقد، وهي سلكه فانتثر»[1]، إنها صورة يتّضح فيها إعمال العقل والتكلف، ولعله لو قال: انحدار السيل، لكان أقرب إلى التأثير والعفوية، ويبدو أنه كان يحاول إثبات قدرته على التجديد فلم يوفَّق تمامًا».

ومن الصور المجهدة للخيال- رغم طرافتها- تلك الصورة التي يصوّر فيها عجوزًا، معتمدًا على استخدام القوس والوتر، يقول المنفلوطي:

«فإذا شيخ كنّى (أي يقول: كنت وكنت...) من حملة أعباء الدهر، قصير القامة، ناحل الجسم، زريّ الهيئة، قد نيفَ على الثمانين من عمره، فخيل إليَّ أن ظهره المحدودب قوس، وأنّ عصاه قد شدّ إلى تلك القوس، وأنه قد أعدّ من هذه وتلك سلاحًا يذود به عن نفسه عاديةَ المنون»[2].

ويرى الأستاذ «عمر الدسوقي» أنّ المنفلوطي كان يلجأ إلى الخيال التفسيري المعتمد على المجازات من تشبيه واستعارة، ولكنه كان يخطئ أحيانًا في فهم وظيفة التشبيه؛ إذ لا يراد لذاته كما عبد الرحمن شكري «وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة، فالتشبيه وسيلة لحمل أثر المشبّه في نفسه أو الإيحاء بهذا الأثر، فإذا لم يقترن بالعاطفة أو لم يكن وسيلة لنقلها؛ فلا فائدة منه ولا جدوى فيه».

من هذه التشبيهات التي لم تؤدّ الغاية منها قوله: «وطار طائر الليل من مكمنِه، وما نشر الظلام أجنحته السوداء في الأفق حتى وجدتني أحير دمعة وجدٍ في مقلة عاشق يدفعها الحب ويضيّعها الحياء»[3].

---

(١) النظرات، ج ٢ ص ٨٧.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ٢٢٥.

(٣) نشأة النثر الحديث وتطوره، ص ٢٥٤.

وسواء كان المنفلوطي يدرك وظيفة التشبيه جيدًا أو لم يدركها، فإنه كان يحاول جاهدًا أن يقرّب المعنى إلى القارئ من خلال الصورة، صحيح أنه كان يقع في بعض المبالغات التي قد تثير الاعتراض مثل قوله: «لقد كان «بيتهوفن» الرسول الإلهي الذي بعثه الله إلى البشر ليخاطبهم بلغتِه»[1]، وقوله «ولا أبيع حياتي وحريتي لخالقهما الذي منحني إياهما بثمنٍ مِن الأثمان مهما غلا»[2]، ولكنه على كلّ حال، قد أتى بصورة تغفرُ له هذه المبالغة وغيرها، ولعل مثل هذه الصورة المتعددة العناصر والألوان تؤيد هذا الكلام يقول المنفلوطي:

«وما المرأة إلّا الأفق الذي تشرق منه شمسُ السعادة على هذا الكون، فتنير له ظلمته، والبريدُ الذي يحمل على يده نعمةَ الخالق إلى المخلوق، والهواءُ المتردد الذي يهب الإنسان حياته وقوته، والمعراجُ الذي تعرج فيه النفوس من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى...»[3].

ومثل هذه الصورة أيضًا التي تصوّر ذهاب الليل وقدوم النهار.

«وقد مضى الليل إلّا أقله، ولم يبقَ من سواده في صفحة هذا الوجود إلّا بقايا أسطرٍ يوشك أن يمتد إليها لسانُ الصباح فيأتي عليها»[4].

ومثل هذه الصورة كذلك التي تصور حالة القلق والاضطراب والحزن:

«مسكين ذلك الفتى الذي رأيته صباحَ أمس منزويًا في ركنٍ من الأركان في أحد الأندية، وقد ظللت جبينه الوضّاح سحابة سوداء من الحزن، وانحنى على نفسه

---

(١) العبرات، ص ٢١٧.

(٢) ماجدولين، ص ٦٠.

(٣) ماجدولين، ص ١٩.

(٤) العبرات، ص ٨.

كأنما هو يشعر أن قلبه يتنزَّى في صدره، وأنه يحاول الفرار منه وهو يعطف عليه ليمسكه بين جوانحه، ولو أنه أراد بنفسه خيرًا لتركه وشأنه يمضي في سبيله حيث شاء، فبعدًا لقلبٍ لا يسكن عن الخفقان، ولا يفيق من الهموم والأحزان...»[1].

ومهما يكنْ من شيء، فإن المنفلوطي قد نهض بالنثر نهضة كبيرة، وأعطى للبيان مكانة عظمى، حيث سما بالكلمة من دنيا الركاكة والتفاهة إلى عالم الجودة والجمال، وقد كانت «المقالات التي خلقها هذا الكاتب أول نماذج فنية للمقالة، يمكن أن تقرأ وتستعاد، فتمتع وتعجب، ويمكن لهذا أن تعتبر- بحقّ- قطعًا من الأدب، لا مجرد كتابات في الأدب أو الأخلاق أو الاجتماع ككتابات كثيرين غيره[2]. وقد كان سرّ ذيوعه وانتشار كتاباته وأدبه هو «ظهوره على فترة من الأدب اللباب، ومفاجأته الناس بهذا القصص الرائع الذي يصف الألم، ويمثل العيوب في أسلوب طلي وسياق مطرد ولفظ مختار»[3].

ولقد لخص الأستاذ الزيات رأيه في المنفلوطي، ولعله أقرب إلى الصواب حين قال:

«كان أديبًا موهوبًا، حظُّ الطبع في أدبه أكثر من حظ الصنعة، لأن الصنعة لا تخلق أدبًا مبتكرًا، ولا أديبًا ممتازًا، ولا طريقة مستقلة، والنثر الفني كان على عهده لونًا حائلًا من أدب القاضي الفاضل، أو أثرًا مائلًا لفن ابن خلدون، يتمثل الأول قويًّا، طبقة المويلحي وحفني ناصف، ويظهر الثاني ضعيفًا في طبقة قاسم أمين ولطفي السيد.

(١) النظرات، ج ١ ص ٧٨.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٦٨.

(٣) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٩٠.

ولا يستطيع ناقدٌ أن يقول إن أسلوبه كان مضروبًا على أحد القالبين، إنما كان أسلوب المنفلوطي في عصره كأسلوب ابن خلدون في عصره، بديعًا أنشأه الطبع القوي على غير مثال، والفرق أن بلاغة (النظرات) مرجعها إلى القريحة، وبلاغة (المقدمة) مرجعها إلى العبقرية...»[١].

لقد وضع المنفلوطي الأساس الرئيسي في مدرسة البيان فكريًّا وفنيًّا لتسمو وتتألق فيما بعد على يد تلامذة آخرين، فخدم العربية خدمة لا تُنكر.



(١) وحي الرسالة، ج١، ص٣٨٩.



الفصل الثاني

تيار التوليد الذهني

الفصل الثاني

تيار التوليد الذهني

يمثل تيار «التوليد الذهني» أحدَ التيارات الرئيسية في مدرسة البيان في النثر الحديث، ويقصد بالتوليد الذهني تلك الصياغة التي تعتمد على الجُمل المركبة، وليس الجُمل البسيطة السهلة، أو هي جملة كبرى، يوجد بداخلها عددٌ مِن الجُمل الصغرى، نشأت عن إعمال الذهن والعقل، فخلقت ما يُعرف بالاستطراد والاستضاضة في المعنى المراد التعبير عنه في الجملة، بحيث يأتي المعنى شاملًا لكلّ الوجوه الممكنة.

وعادةً ما ينبعث هذا التيار نتيجة التفوق في مجال اللغة بصفة عامة، والثراء المعجمي بصفة خاصة.. ويساعد على ذلك حدّة الذهن وتوقّد العقل وطغيان الصنعة على الطبيعة أو العفوية.

وغالبًا ما يعتمد أصحابُ هذا التيار أو أعلامه على صور عقلية وذهنية صارمة تكاد تصل أحيانًا إلى حدّ الجفاف والغرابة والتعقيد- أو هي كذلك- ولعلّ ذلك يرجع إلى تداخل الصور نتيجة البحث الذهني أو العقلي عن صور جديدة ومبتكرة.

وتيار التوليد الذهني- في مجمله- تيار له قيمته الأدبية وأهميته الفنية، إذ يجعل من أغراضه الأساسية الدّقة في الأداء، والجمال في التعبير، وهذا يشكّل معادلةً صعبة يعجز عنها الكثيرون، ويحققها القليلون.

ولعلّ أهم المخاطر التي تعترض أتباع هذا التيار هي مخاطر الإيهام والغموض والتعقيد نتيجة للتوليد والاستطراد والتداخل. ولذلك فإنّ أعلام هذا التيار الذين حققوا نجاحًا ملحوظًا من خلاله قليلون، من بينهم «مصطفى صادق الرافعي» وتلميذه «محمود محمد شاكر».

وسوف يتناول البحث بالتطبيق على أسلوب «الرافعي» أهم خصائص وملامح هذا التيار باعتباره أفضل مَن يمثّله، ويحقق أبرز خصائصه وملامحه.

الخاصية الرئيسية: التوليد الذهني:

الخاصية الرئيسية لأسلوب الرافعي هي «التوليد».. وهذه الخاصية تأتي نتيجة لعدة عوامل، أبرزها حدّةُ الذهن وحضور العقل. وقد كان الرافعي- رحمه الله- من أولئك الكتّاب الذين يتفوق لديهم العقل على العاطفة، والذهن على الوجدان. وهذه الخاصية تعدّ علامة إيجابية من ناحية وسلبية من ناحية أخرى.

فمن الناحية الإيجابية تأتي خاصية التوليد في جانب الرافعي الدارس والناقد الذي يتناول القضايا الصعبة والفلسفية، حيث تتفتّق معالجاته عن نقاطٍ كثيرة ومعانٍ جمّة تخفى على غيره من الناس، ولكن حدّة ذهنِه وحضور عقله وقوة تصوره، تجعله يملك قدرة واسعة المجال على الفهم والتفهيم.

أمّا من الناحية السلبية، فإن خاصية التوليد تفسد كثيرًا من الأعمال الفنية بما تضفيه على أسلوب الرافعي من ملامح الحشو والتكرار والاستطراد. فضلًا عن افتقاد الأسلوب جانبَ العفوية والطبيعية في العمل الفني بصفة عامة.

وقد أثارت هذه الخاصية الكثيرَ من الجدل حول أسلوب الرافعي لدى معاصريه،

ومَن جاء بعدهم. وقد تطرَّفَت بعضُ النظرات إلى أدبه، وكادت تُسقطه من حساب الأعمال الجيدة!

بيدَ أنّ المرء يعثر في جملة الآراء التي قيلت في أسلوب الرافعي، على آراء معتدلة تتسم بالموضوعية، ومن المستحسن التعرض- في إيجاز- للآراء التي اتسمت بالتطرف، والأخرى التي اتسمت بالموضوعية، فهذا يساعد إلى حدٍّ كبير في جلاء قضية الأسلوب، وما يتعلق بها لدى الرافعي من خلال تيار التوليد الذهني.

ومِن أبرز الذين وقفوا من أسلوب الرافعي موقفًا معارضًا وثالبًا: العقاد، والدكتور طه حسين، وهذا الموقف- فيما يبدو- يعود إلى خصومات غير أدبية تتعلق بظروف شخصية أو قضايا سياسية. وقد تولى «العقاد» انتقاص الرافعي في الجانب النقدي، وخصص لذلك إحدى مقالات «الديوان» فضلًا عن مقالات أخرى، وقد اهتم «العقاد» بالحَملة الشّعواء على الرافعي، لهدمه هدمًا كاملًا في النقد وغير النقد، إلى درجة اعتباره من «خفافيش الأدب»[(١)]، ولذلك فإنّ البحث لن يتوقف عند مقولات «العقاد» لارتباطها بالخصومة أكثر من ارتباطها بالنقد والتقويم.

أمّا «طه حسين» فقد حاول أن يعطي للقارئ وجهاتِ نظر تقوم على الحجة والدليل في أدب الرافعي وأسلوبه بصفة خاصة، وإن كان للخصومة أثرٌ واضح فيما كتب الدكتور طه.

ويمكن القول في إجمالٍ إنّ «طه حسين» أخذ على «الرافعي» عدةَ مآخذ منها: أن أسلوب الرافعي خطرٌ على الشبان المتأدبين، وأنه- أي الرافعي- يتكلّف من المشقة

(١) الديوان، ج ٢ ص ١٧٦.

في الكتابة والتأليف أكثر ممّا ينبغي، وأنّ كلّ جملة تبعث في نفس «طه» شعورًا قويًّا مؤلمًا بأن الكاتب- أي الرافعي- يلد ولادةً لا نتائج لها، وأنه يعترف بفضل الرافعي في اللغة وعلومها، ولكنه لم يستفدْ من ذلك في كتابته[1].

ويذهب الدكتور طه حسين إلى أبعدَ مِن ذلك حين يعلق على كتاب الرافعي- رسائل الأحزان- فيقول: «اللهم إني أشهد أني لا أفهم شيئًا» ويستطرد في تعليقه على بعض الجُمل التي يراها غامضة وغريبة وعسِرة، قائلًا: «... ومهما يكن من شيء فإن الذين يريدون أن يروّضوا أنفسهم على الطَلاسم واقتحام الصعاب وتجشم العظائم من الأمور؛ يستطيعون أن يجدوا في كتاب الرافعي ما يريدون!»[2].

ويبدو الدكتور طه متحاملًا في نقده، فإن الأمر ليس بهذا السوء، صحيح أن هناك بعض المواضع الصعبة في رسائل الأحزان، وصحيح أن هناك بعض العبارات الغامضة والعسِرة الفهْم، ولكن الرافعي في مواضع أخرى، وكتب أخرى، يتألق أسلوبه، ويتناسَق أداؤه، وتروق صوره، وتتناغم ألفاظه ومعانيه في موسيقية فريدة.

ويعتقد الدكتور طه أن أسلوب الرافعي نمطٌ من اصطناع الأساليب القديمة مخالف لطبيعة الحياة، واتخاذه يدلّ على «عيب خلقي!» ويدلّ على أن صاحبه يعيش في تناقض مع حياته الواقعة لأنه يحسّ شيئًا ويقول شيئًا آخر»[3]. وهذا الاعتقاد يوهم أنّ «الرافعي» كان مقلدًا للأقدمين في أساليبهم، ولذلك صبّ على «الرافعي» نعوتًا وأوصافًا تجاوزت حدّ الخصومة الأدبية.. ولكن الواقع يؤكد عكس ما

(١) حديث الأربعاء، ج ٣، ط٩، القاهرة سنة ١٩٧٤م ص ١٢٢.
(٢) السابق، ص ١٢٤.
(٣) حديث الأربعاء، ج ٣ ص ٩، القاهرة سنة ١٩٧٤م ص ١١.

ذهب إليه الدكتور طه؛ فالرافعي رجلٌ له أسلوب جديد ومتميز، ويختلف عن أسلوب القدماء إنْ لم يتفوق عليهم في بعض المواقف. صحيح أنّه يسترشد بهم وبكتاباتهم، كما كان يقرأ قبلَ أن يكتب بعضَ كتابات الجاحظ أو ابن المقفع أو أبي الفرج الأصفهاني، ليعيش بيئة عربية فصيحة اللّسان[1]، ولكنه كان يخرج ما بنفسه وذهنه في قالبه هو، الذي يحملُ خصائصه هو، بكلّ ما فيها من غموض ووضوح، ويسر، وإبهام وتحديد.

وقد وقف «الزيات» موقفًا مغايرًا للدكتور طه فيما ذهب إليه، وأعطى للرافعي ما يستحقّه من الإنصاف والتقدير- بعد رحيله- دون أن يخلع عليه ما لا يستحق، يقول الزيات:

«أسلوب الرافعي يمتاز بالسلامة والسلاسة والإيجاز العميق، وهذه المزايا نتائج حتميّة لاكتمال عدته وغزارة مادته وصفاء ذوقه وذكاء فهمه، وأشدّ ما يروعك منه قوةُ الفن وحركة الذهن، فأمّا قوة الفن فهي الأستاذية التي تخلق المادة، وتصنع القالب، وتضع اللفظ، وتحدد الرسوم، وتوضح الفروق، وتتصرف بمفردات اللغة تصرف المصور البارع بألوان الطيف، وتخيل إليك أن الصناعة طبعُه وأن المعاناة سليقة؛ وأمّا حركة الذهن فهي حركة الغموض الدائب لا يقف عند السطح ولا يستقر على القاع، وإنما يضرب بيده القويتَيْن في أغوار البحر، وقد انقطع عن شواغل الناس بالعين والأذن. وعلى أنها حركة الرّوية لا حركة العبقرية. فمعانيه تقطر ولا تفيض، ولكنها على طول الرشح واعتصار القريحة تصبح سيلًا طامي الجوانب، صافي الموارد»[2].

(١) حياة الرافعي، ص ١٨٢.

(٢) وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٢٩ وما بعدها.

ورغم طول هذا الاقتباس، فإن الزيات يكاد يجمع فيه خصائص أسلوب الرافعي، ولم يمنعه مانع من التحليل الذي يصف هذا الأسلوب بالسلامة والسلاسة والإيجاز العميق كما أنه يشير إلى خصيصة التوليد بذكاء حين يتكلم عن «معانيه التي تقطر ولا تفيض» والتي تتحول بعد حين إلى سيلٍ طام.

وثمّة تشبيه طريف لأسلوب الرافعي، حيث شبّهه بعض الباحثين بأسلوب أبي تمام في الشعر، «تزدحم فيه الاستعارات والمجازات والكنايات، ولكن في جدة وطرافة وإبداع في كثير من الأحايين، وهذا كله يأتيها من جهة إعمال الفكر وتحكيم المهارة، مما يبعدها كثيرًا عن المألوف، ويجنح بها إلى غير المتوقع، وقد يسبب ذلك بعضَ الغموض الذي يصل أحيانًا إلى حدّ الإلغاز»[1].

ولعل هذا الكلام- وما سبقه- يكشف طبيعة أسلوب الرافعي وأصالته، وينفي عنه تهمة تقليد الأقدمين واصطناع أساليبهم، ويؤكد في الوقت نفسه أنّ الرجل مثله في ذلك مثل بقية أعلام مدرسة البيان كان يسعى إلى الأداء الراقي الذي يخدم الأدب العربي الحديث، ويطمح إلى صياغة تتفوّق على الأساليب الهابطة التي انتشرت في عصره، وروّج لها البعض، ضعفًا أو كرهًا للعربية وآدابها.

ومهما يكنْ من شيء، فإن خاصية التوليد في أسلوب «الرافعي» برغم ما تثيره أحيانًا من استطراد أو إبهام أو غموض في بعض المعاني والصور، فقد كان لها فائدة من ناحية أخرى، وهذه الفائدة تتجاوز الجمل والعبارات والفقرات إلى المقالات والفصول، فقد دفعه التوليد إلى إنشاء المقالات المسلسلة، وبذلك كان بتناول موضوعٍ معينٍ فلا يتركه إلّا وقد استوفى معظم جوانبه إن لم يكنْ كلها، كما

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٨٨.

في مقالاته «صعاليك الصحافة» و«الانتحار» و«المشكلة» وغيرها، كذلك فإنه كان يبدأ بكتابة الفصل في موضوع معين، فيستطرد إلى فصول أخرى، لينجز في النهاية كتابًا له قيمته، يتناول أكثرَ تفاصيله إن لم يكنْ كلها، كما فعل في كتبه «السحاب الأحمر، رسائل الأحزان، حديث القمر، وأوراق الورد، وكتاب المساكين».

ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن اعتبار «التوليد» هندسة ذهنية، تعنى بوضع اللمسات الإضافية على الزخارف والنقوش في البناء الأدبي الذي يصنعه، وبذا يكون التوليد خاصيةً جمالية بارزة تشبه «الفسيفساء» في الطراز العربي من الأبنية.. وإذا كانت البنايات الحديثة والمعاصرة قد استغنتْ عن «الفسيفساء» إلى حدٍّ كبير، فإن مَن يجيدون صنعها في هذا الزمان قليلون، بكل تأكيد، وقد كان الرافعي واحدًا من هؤلاء القليلين، ولعل القارئ يلمس شيئًا من هذا في النص التالي الذي يتحدّث فيه عن الزهد:

«وهل الزهد إلّا أن تطرد الجسمَ عنك وهو معك، وتنصرف عنه وهو بكَ مُتعلق؟ فتلك سخرية ومثله، وفي رأيي تشويه للجسم بروحه، وقد تنعكس فتكون من تشويه الروح بجسمها، فليس يعلم إلّا الله وحده: أذاك تفسير لإنسانية الزاهد بالنور، أم هو تفسير بالتراب؟..»[1].

خاصية الوصف:

وينشأ عن خاصية التوليد، خاصية أخرى هي الوصف والاستقصاء والتتبع، وهذه الخاصية من مميزات مدرسة البيان في النثر الحديث بصفة عامة، وإن كانت تتلوّن لدى كلّ علَم من أعلام المدرسة بخصائصه الذاتية.

---

(١) وحي القلم، ج ٢ ص ٥٠-٥١.

وقد جاء الوصف لدى «الرافعي» ملونًا بخاصية التوليد؛ حيث يستطيع القارئ أن يلمسَ اهتمام «الرافعي» بالجزئيات، والتفصيلات الدقيقة في أداءٍ رائع ومُحْكم.

وهناك مقالات ومواضع تتوهّج فيها قدرة «الرافعي» على الوصف إلى درجةٍ متفوّقة تمتزج فيها حساسيتُه المرهفة، وإدراكُه الدقيق لما يصفه.. ولعلّ مِن أفضل الموضوعات التي حقّق فيها درجة عالية من الأداء مقالته أو مرثيته التي يرثي فيها زوجَ ولده سامي، والتي عنوانها «عروس تزفّ إلى قبرها»، إنه يصف نمو الفتاة وتطورها في إطار من التصوير الحي والجذاب قائلًا:

«وشبت العذراء وأفرغت في قالب الأنوثة الشمس والقمري، واكتسى وجهها ديباجةً من الزهر الغصن، وأودعتها الطبيعة سرّها النسائي الذي يجعل العذراء فنّ جمال لأنها فنّ حياة، وجعلتها تمثالًا للظرف: وما أعجب سحر الطبيعة عندما تجعل العذراء بظرف كظرف الأطفال الذين ستلدهم من بعد! وأسبغت عليها معاني الرقة والحنان وجمال النفس، وما أكرم يدَ الطبيعة عندما تمهرُ العذراء من هذه الصفات مهرَها الإنساني!»[1].

وفي مقالته «في اللّهب ولا تحترق» يصف راقصة وصفًا تتلاقى فيه الصفات المعنوية مع الصفات الحيّة في إطارٍ فريد من الحيوية والنضارة والإشراق، مع لمسات تصويرية، بديعة ورقيقة تتسامى إلى آفاق عالية من الفن والقدرة على التعبير.

«هي حسناء فاتنة، لو سطع نورُ القمر من شيء في الأرض لسطع من وجهها، وما تراها في يوم إلّا ظهرت لك أحسنَ ممّا كانت. حتى لتظنّ أن الشمس تزيد وجهها في كلّ نهار شعّاعة ساحرة، وأن كلّ فجرٍ يترك لها في الصبح بريقًا ونضرة من قطرات الندى.

(١) وحي القلم، ٢ ص ١٤٦.

وتحسب أنّ لها يطعم فيما يطعم أنوار الكواكب، ويشرب فيما يشرب نسمات الليل.

وإذا كانت في وشيها وتطاريفها وأصباغها وحلاها لم تجد امرأة، ولكن جمرة في صور امرأة، فلها نورٌ بصيص ولهب، وفيها طبيعة الإحراق.

... إن الذي وضع على كلّ جمال ساحر في الطبيعة خاتم رهبة، وضع على جمالها خاتم قرص الشمس.

فإذا رأيتها بتلك الزينة في رقصها وتثنيها، قلت: هذه روضة مفتتنة اشتهت أن تكون امرأة فكانت، وهذا الرقص هو فنّ النسيم على أعضائها.

وهي متى نفذت إلى البقعة المجدبة من نفسك أنشأت في نفسك الربيع ساعة أو بعض ساعة»[١].

ويبقى القول إن خاصية الوصف والاستقصاء والتتبع لدى الرافعي تعبر بصورة أو أخرى عن ذهنٍ متوقد، وخيال خصب، ورؤية عميقة، تتجاوز الحسّ إلى الشعور، والمادي إلى المعنوي في قدرة تعبيرية واضحة.

المعجم:

يبدو معجمُ «الرافعي» بأبعاده المتعددة محورًا أساسيًّا في أدب الرافعي بصفة عامة، فهو مجال حيوي لإبراز عبقرية الرافعي مع اللفظ، استيعابًا واستخدامًا واشتقاقًا وتعريبًا.. وهو أيضًا الفرصة المتاحة للتناغم مع اتجاه الرافعي إلى استخدام عقله الواعي وذهنه المتوقد وتفكيره اليقظ في عملية الكتابة بوجه عام، وهو كذلك

(١) وحي القلم، ج ١ ص ٢٢١.

استعراض للثقافة اللغوية العميقة التي يحملها «الرافعي» ويعبر عنها مع كل كلمة يكتبها، شأنه في ذلك شأن أعلام مدرسة البيان واحتفائهم باللفظ معنى ومدلولًا واستخدامًا.

وتنبغي الإشارة إلى أن «الرافعي» كان يعتبر الكتابة إضافة إلى اللغة وإثراء لها. ولذلك قال عنه تلميذه «محمد سعيد العريان»: «فالرافعي أديب الخاصة، كان ينشئ إنشاءه في أي فرعٍ من فروع الأدب ليضيف ثروة جديدة إلى اللغة تعلو بها وتعز مكانًا بين اللغات...»(١).

ويؤكد هذا ما يراه القارئ من احتفاء الرافعي بالألفاظ ومدلولاتها، وولعه باستعراض قدراته في النحو والصرف، وكثيرًا ما يلجأ في هوامش كتاباته إلى الشرح والتفسير لمعنى لفظة، أو لمدلولها، أو لاستخدامها الصحيح من وجهة نظره، حتى يبدو أحيانًا وكأنه يمثل دور المقنّن والمشرع للكلمة، كما كان يفعل اللغويون القدامى، وهذا ما حدا «بالزيات» إلى القول: «ولقد بلغ علم الرافعي بالعربية وآدابها حدّ الاجتهاد والرأي، فكان يقف في التعليل والاستنباط من ثقافتها ورواتها موقفَ النّد، وقد يتعظم أحيانًا فيقف منهم موقف الأستاذ...»(٢).

ومن أبرز تحليلاته الملفتة للنظر، تحليله لاستخدام أحد الشعراء بعض الألفاظ في وصف امرأة عربية، صخابة شديدة الصوت بادية الغيظ، يقول الشاعر عن المرأة «صلبة الصيحة صهصليقها»، ويرى الرافعي أنّ الشاعر ضاعف في تركيب اللفظ، لأن المعنى إذا زاد فاللفظ يزيد، وهذا- كما يقول- من عجائب اللغة العربية، ثم

---

(١) حياة الرافعي، ص ٢٩١.

(٢) وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٤١.

يذهب إلى أبعدَ مِن ذلك حين يصحّح تفسير لسان العرب لمعنى صلبة الصيحة فيقول: ورواية «لسان العرب» (شديدة) الصيحة، وليست بشيء فليصححها مَن يقتني اللسان مِن القراء اعتمادًا على تفسيره هو[١].

ويصحح الرافعي- أيضًا- بعض الاستعمالات الشائعة، فالناس يقولون «هذه رابع مرة» وهو يطلب منهم أن يقولوا: «هذه آخر أربع مرات»[٢] وكذلك يطلب منهم أن يستخدموا تعبير «أن فلانة مسماة عليك» بدلًا من قولهم عن الفتاة قبل عقد قرانها «فلانة مخطوبة لفلان»[٣]. وينسب إلى الملائكة قائلًا: «الملائكية» ويبرر ذلك بقوله: «نحن لا ننسب للملائكة إلا على خلاف القاعدة المقررة في علم الصرف، ونرى أن مخالفة القاعدة هي القاعدة في هذه اللفظة وفي ألفاظ أخرى»[٤].

وهذه الجرأة في التعامل مع اللغة نبتت فوق أرض خصبة من الوعي بالفروق الدقيقة بين الألفاظ والمترادفات. والإدراك بأن لكل لفظة استخدامًا يختلف عن استخدام اللفظة الأخرى، ولعلّ هذا ما جعله يتفوّق في مجال دراسة إعجاز القرآن، وكتابه الذي حمل هذا الاسم أولًا، ثم أصبح الجزء الثاني من كتابه «تاريخ آداب العرب» خيرَ شاهد على ذلك، والذي يقرأ تفسيره لبعض آيات القرآن الكريم يدرك جيدًا قدرة «الرافعي» وتفوّقه في مجال استخدام الألفاظ وفهم معانيها والفروق الدقيقة بينها. ولعل أوضح مثال على ذلك تفسيره للآية الكريمة ﴿وَرَٰوَدَتۡهُ ٱلَّتِي هُوَ

---

(١) وحي القلم، ج ١ ص ١٤٤.

(٢) السابق، ص ١٤١.

(٣) السابق أيضًا، ص ٢٢٩.

(٤) السابق، ص ٢٨٣.

﴿فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ..﴾[1]. إنه يبلغ في تفسيره مبلغًا كبيرًا من الفهم والتعبير، يقول الرافعي:

«عجبًا للحب! هذه ملكة تعشق فتاها الذي ابتاعه زوجها بثمن بخس، ولكن أين ملكها وسطوة ملكِها في تصور الآية الكريمة؟ لم تزدِ الآية على أن قالت: (وراودته التي) و«التي» هذه كلمة تدلّ على كلّ امرأة كائنة مَن كانت، فلم يبقَ على الحب ملك ولا منزلة، وزالت الملكة من الأنثى!.

وأعجب من هذا كلمة «راودته» وهي بصيغتها المفردة حكاية طويلة تشير إلى أن هذه المرأة جعلت تعترض يوسف بألوانٍ من أنوثتها لونًا بعد لونٍ ذاهبة إلى فن، راجعه إلى فن؛ لأنّ الكلمة مأخوذة من روادان الإبل في مشيتها، تذهب وتجيء في رفق، وهذا يصوّر حيرة المرأة العاشقة، واضطرابها في حبّها، ومحاولتها أن تنفذ إلى غايتها، كما يصور كبرياء الأنثى إذْ تختال وتترفّق في عرض ضعفها الطبيعي كأنما الكبرياء شيء آخر غير طبيعتها، فمهما تتهالك على مَن تحب، وجبَ أن يكون لهذا الشيء الآخر» مظهر امتناع أو مظهر تحير أو مظهر اضطراب، وإن كانت الطبيعة من وراء ذلك مندفعة ماضية مصمّمة... الخ[2].

إنّ مَن يتابع قراءة التفسير، سوف يجدُ وعيًا عميقًا بدلالات الألفاظ، يضع الرافعي على رأس مدرسة البيان في هذا المجال، ومن هنا يمكن فهمُ ما قاله

---

(١) سورة يوسف، الآية ٢٣.

(٢) وحي القلم، ج ١ ص ١٠٤ وما بعدها، ويقول الرافعي عن طريقة تفسيره للقرآن وفهم إعجازه: «طريقتنا في اكتناه إعجاز القرآن، أنّ الكلمة الواحدة من كلمات لها جهات عديدة، كما نرى فيما نشرحه من تفسير هذه الآية. فالبحث في فهم القرآن يجب أن يكون في اللفظة، ووجه اختيارها، وسياق تركيبها، وما تدلّ عليه في كل ذلك، وما يدل كلّ ذلك بها» (السابق ص ٢٤٠).

«الزيات» عنه بأنْ «يفصل اللفظ على قدر المعنى تفصيل (المودة) الفاشية اليوم»[١]، فالرجل- أي الرافعي- لا يكتب الكلمة لمجرد ملء الفراغ في الجملة، ولكنه يكتبها لتؤدي معنى دقيقًا تدلّ عليه اللفظة دلالة قاطعة، ولعلّ إغراقه في هذه الناحية هو ما دفعه إلى الإيغال والتنقيب في أعماق القواميس أو المعاجم ليستخرج ألفاظًا في استعمالها في العصر الحديث، وتتّسم بالتوعّر والوحشية، وقراءة في كتابه «السحاب الأحمر» مثلًا تجعل القارئ يطالع الألفاظ التالية غريبة عليه، بعيدة عن ذهنه. وها هي موضحًا أمام كلّ منها رقم صفحتها:

(توكفت هذا السحاب ١٦ - تحدر الكلام ١٦ ــ الطياش ١٧ ــ الناس متقصفون عليه ٤٣ ــ قطل بين يديه ٤٦ ــ برمه ٤٨ ــ تنكف دمعها ٤٨ ــ نزت كبدي ٥٥ ــ ربيطة ٥٩ ــ طراق واحد ٧٧ــ يتخاوص ٨٦ ــ هناته وهيناته ٩٠ ــ أقزت ٩٥ ــ حيد الطريق (التلتوار) ٩٩ــ أرغه ١١٤ ــ سوسه ١١٤ ــ جذل ١١٤ ــ مزعة ١١٥ ــ قبيحة سفعاء ١١٥ ــ قمعت ١١٨ ــ أدبر جسمها ١١٨ ــ ويلمه (ويل لأمة) ١٢١ ــ لا يعب ١٣٤ ــ طمها بترابها ١٣٨ ــ بئراً خسيفة ١٣٨ ــ رمحتك ١٤١ ــ يتوحل في السكر ١٤٣ ــ توامضك به ١٤٣ ــ ممتلخ القلب ١٤٧ ــ يزدرع ١٤٩ ــ تزدلف ١٥٤ ــ مع رهن وهن وهنات ١٥٤)[٢].

ويستطيع القارئ أن يجد في كتابات الرافعي وكتبه الأخرى نماذج من هذا القبيل تؤدي المعنى الدقيق، ولكنها تثير لدى البعض نوعًا من القلق يساعد على اتهامه بالغموض والتعقيد، ولكنّ فهم معنى المفردات يجعل من تعبير الرافعي تعبيرًا دقيقًا على أية حال.

---

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٤٠.

(٢) السحاب الأحمر، الطبعة السادسة، سنة ١٩٥٥م.

ويمكن القول إن معجم الرافعي، كان حصيلة واسعة الثراء من الألفاظ العربية الفصيحة والخالصة، والتي تخدم معانيه على نطاق عريض.

بيدَ أنّ موقف الرافعي من العامية كان موقفًا متميزًا، وإن كان يدور في إطار رؤية مدرسة البيان للغة، فأعلام المدرسة يتفقون على استخدام الفصحى الراقية- إن صح التعبير- ولكنّهم يتجوزون أحيانًا في استخدام بعض الألفاظ العامية، وقد كان الرافعي حريصًا وداعية إلى استخدام الفصحى والترقّي بها، ولم يستخدم الألفاظ العامية إلا في نطاق ضيق جدًّا، وهو استثناء تحتّمه الضرورة، ولا يمليه التساهل[١].

والموقف المتميز للرافعي إزاء العامية يتّضح في أنه كان لا يجيد العامية المصرية، رغم ولادته في مصر، وقد ظلت لهجته أقرب إلى اللهجة الشامية في الوقت الذي يتحدث بها أبناؤه وإخوته، «وكثيرًا ما كان الرافعي يسأل العريان عن معنى مثلٍ من الأمثال الشعبية، أو لفظة من الألفاظ الدارجة، وكان يقول له: فلتكن أنت لي قاموس العامية»[٢].

وكانت محاولات الرافعي لفهْم العامية تهدف إلى فهم المقابل الفصيح لها، وكثيرًا ما كان يأتي بهذا المقابل ويشرحه في الهامش، فالعامة مثلُا يقولون: هذا رجل «متسبب» أي مكتسب ليعيش فيأتي الرافعي بكلمة «متعيّش» في مقابل كلمة

(١) يلاحظ أن الرافعي قد استخدم العامية في حوار قصته «السطر الأخير من القصة»، ويكان يكون هذا هو الموضع الوحيد الذي استخدم فيه العامية، ولعلّ مبرره في ذلك أن الحوار كان تحقيقًا بين قاضٍ وبين لصّ، وفيه سخرية أراد الرافعي إبرازها ليستكمل صورة الجو العام للقصة.
راجع: وحي القلم، ٣ ص ٨٩ - ٩٠.

(٢) مصطفى صادق الرافعي، ص ٨ -٩.

«متسبّب»[١]، ويستخدم كلمة «الجواء» للتعبير عن العشش التي يسكنها الصعايدة في بعض الأحيان[٢] .. وهكذا.

ولعلّ أفضل تعبير عن موقف الرافعي من العامية بصفة عامة، هو ارتقاؤه بأسلوبه من خلال استخدام الفصحى في أداء بليغ، وكان يردّ بذلك على ما وصلت إليه اللغة في أيامه من هبوط وانحدار خاصةً على صفحات الجرائد وفي المنتديات. يقول تلميذه «محمد سعيد العريان» عن رأيه فيما وصلت إليه اللغة:

«... ونظر- أي الرافعي- فيما يكتب الكتّاب في الجرائد، وما يتحدّث به الناس في المجالس، فرأى عربيّة ليست من العربية، هي عامية متفاصحة، أو عجمة مستعربة، تحاول أن تفرض نفسها لغةً على أقلام المتأدبين وألسنتهم، فقرَّ في نفسه أن هذه اللغة لن تعود إلى ماضيها المجيد حتى تعود الجملة القرآنية إلى مكانها ممّا يكتب الكتّاب وينشئ الأدباء، وما يستطيع كاتبٌ أن يشحذ قلمه لذاك إلّا أن يتزوّد له زاده من الأدب القديم»[٣].

ويبدو الرافعي ذا ولعٍ خاص باستخدام صيغ معينة، واشتقاقات خاصة، فهو يكثر من استخدام صيغ: (تفعل) و(يتفعل) و(يستفعل) و(يتفاعل). وهي منتشرة في كتاباته انتشارًا ملحوظًا، ولعلّ ذلك يرجع إلى بحثه المستمر، واهتمامه الدائب باستخدام اللفظة المناسبة للمعنى الدقيق.

ثم يبدو ولعُه أيضًا باستخدام صيغ خاصة للنسب والجموع والتصغير، وقد

(١) وحي القلم، ج ١ ص ١٥٣.
(٢) السابق، ص ٩٥.
(٣) حياة الرافعي، ص ٥٥.

مرّت الإشارة إلى ذلك في نسبة الملائكية إلى «الملائكة»، ولكنه بالنسبة للجموع يخرج عن الشائع إلى الصيغ المهملة، فيجعل كلمة النظام عن «النظامات» بدلًا من الأنظمة الشائعة، ويجمع جوالق- بضم الجيم- على صيغة «جواليق» وهو جمع شاذ، بينما الجمع القياسي الشائع «جوالق»- بفتح الجيم- ولكنه في ذلك لا يرى بأسًا [(١)]، ويذهب وتذهب الطرافة به إلى الحدّ الذي «يصغر» من أجل إرضاء محبوبته مخالفًا للقاعدة. من ذلك تصغير «مصطفى» على قاعدة الترخيم. فإنه يصغرها على «مصيف»، وهذا خطأ يدركه هو، إذِ الصواب «صفي» بضمّ الصّاد وفتح الفاء وتضعيف الياء. ومع ذلك فإنه «كان حريصًا على استعماله لأنها هي رضيته وكانت تتحبّب به إليه، فلا كان سيبويه وأبو علي وابن حيان إن رضيت هي »[(٢)].

وكان الرافعي- رحمه الله- يحرص على أن يستخدم ألفاظًا بعينها، إمّا لأنها أكثر فصاحة من ألفاظ شائعة، وإمّا لإشباع رغبته في «الأستاذية» فكان يستخدم مثلًا: «الساجور» بدلًا من سلسلة الأسد والكلب ونحوهما، و«الإتب» بدلًا من الملس الذي تلبسه الريفيات، و«أرقت» بدلًا من بدأت تتعفن وتبلى، و«الربيطة» بدلًا من البغي[(٣)] و«ائتفك» لنفسه بدلًا من كذب واخترع، والطنز للتهكم والسخرية (ويشير إلا أنه قد يكون منه كلمة طظّ عند العامية)، والنّدِي بدلًا من القهوة، و«هذه ليست من قدري» بدلًا من قولهم بالعامية «دي مش أدي» و«مط حواجبه ورقصهما» بدلًا

---

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ١٧٤، ٣٤٩ على الترتيب.

(٢) حياة الرافعي، هـامش ص ٨٠.

(٣) وحي القلم، ج ١ ص ٦٣، ١٩٨، ٢٣٠، ٢٧٩ على الترتيب.

من حاجبيه[١]، الصفّاقات بدلًا من الساجات في يد الراقصة، ودحداحة بمعنى المرأة الظريفة المدرجة، و «واعيته الباطنية» من العقل الباطن[٢].

ومن اشتقاقاته الطريفة استعمال كلمة «مهلًا» في قوله «كان يحسب العمل سهلًا ومهلًا» على وزن قولهم حسن بسن، وشيطان ليطان[٣] واستخدام كلمة «تصندق» في قوله «تحتقب في حقيبته من الكتب، أو تصندق في صندوق من الآثار»[٤].

وقد قام الرافعي بتعريب عددٍ من الكلمات الأجنبية على طريقته الخاصة، وإن كانت لم تلق رواجًا حتى اليوم، ولكنّ تعريبه يدل على اهتمامه بنقاء اللغة وحرصه على صفائها ورقيها. ومن ذلك كلمة «المايوه» فقد استخدم لها كلمة «التبان» مقتديًا بالجاحظ الذي وصف لباس البحر بأنه سروال قصير يلبسه الملّاحون، وكذلك لكمة «الروب» فقد استخدم له كلمة «المطرف» و«السيجارة» كلمة «الدّخينة»[٥]، و«الشيشة» كلمة «الكركرة» أخذًا من صوتها، و«المكوجي» كلمة «المطرى»[٦] وهكذا.

وعلى كلٍّ، فإن «الرافعي» لسببٍ جوهري وهو نزعته إلى الحرص على الدين واللغة؛ كان لا يفتأ ينتقد كلَّ مَن يستخدم كلمة أجنبية بدلًا من كلمة عربية، وقد سخر وتهكّم على مَن يستعملون الكلمات الأجنبية، في إطار حملته على المقلدين

---

(١) وحي القلم، ج ٢ ص ٨٥، ١٧٨، ٢٢٢، ٢٣٩، ٢٤٤.
(٢) وحي القلم، ج٣ ص ١٠٨، ١١٦، ١٧٩.
(٣) وحي القلم، ج ٢ ص ٢٨٣.
(٤) وحي القلم، ج ٣ ص ٢٠٨.
(٥) وحي القلم، ج١ ص ١٢٣، ٢٢١، ٢٧٣.
(٦) وحي القلم، ج٢ ص ٢٠٩، ٢٣٥.

للغرب والمفتونين بالمدنية الغربية، وها هو يكتب عنهم بعد أن يحمل عليهم حملة شديدة فيقول: «هؤلاء يكتب أحدهم: (النّرفزة) قادر أن يقول الغضب، و(الفلير) وهو مستطيع أن يجعل في مكانها (المغازلة)، و(سكالنس) وهو يعرف لفظة أنواع وألوان. وهكذا وهكذا، ولا والله أن تكون المسافة بين اللفظين إلّا المسافة بعينهما بين قلوبهم ورشد قلوبهم»[1].

ولعلّه لو أتيح للرافعي أن يعيش فترة أطول، ويمارس نشاطاته اللغوية والمعجمية داخل «مجمع اللغة العربية» فربما كان له شأن أي شأن، وإن كان ذلك قد تحقق لعلَم آخرَ مِن أعلام مدرسة البيان، وهو المرحوم «أحمد حسن الزيات» وسوف يأتي الحديث عنه إن شاء الله.

بيدَ أنّ الرافعي، في معجمه، يمثل الصورة الدقيقة للكاتب الدقيق، الذي يستخدم اللفظ الدقيق. ولا يعيبه أو يقلل من قدره أنه جنح إلى التراث ليبعث ألفاظًا غريبة وغير مألوفة، أو يستخدم ألفاظًا ويعرّب ألفاظًا لم يكتب لها الترويج والازدهار.. ولكن يكفيه أنه كان من سدنَةِ اللغة وحفّاظها النوادر.

الجملة:

الجملة عند الرافعي تتأسى الجملة القرآنية فصاحة ومدلولًا، وهي جملة عربية خالصة تعرف كلّ كلمة فيها موضعها الصحيح، ثم هي جملة يلعب فيها الذهن الواعي دورًا كبيرًا، ولذلك تميزت بعدة خصائص، أهمها: التكرار، والموسيقى، وقلب المعنى، أو ردّ الجملة. بالإضافة إلى استخدام العناصر والأدوات التي تؤثر في القارئ وتشدّه إلى المعنى الذي تحمله الجملة.

---

(١) وحي القلم، ج٢ ص ٢٩٨.

والتكرار يأخذ في الجملة عند الرافعي أبعادًا متعددة، فهو تارة للتأكد، وتارة لإثارة القارئ وجذبه إلى المعنى، وللاثنين معًا، وقد يكون التكرار في الكلمة وحدها، ومن أبرز الأمثلة ما وردَ في مقالة قصيرة مترجمة عن الشيطان ولحوم البحر؛ حيث يقول:

«هنا على رغم الآداب، مملكة للصيف والقيظ، سلطاتها الجسم المؤنث العاري أجسام تعرض مفاتنها عرض البضائع، فالشاطئ حانوت للزواج!

وأجسام تعرض أوضاعها كأنها في غرفة نومها في الشاطئ..

وأجسام جالسة لغيرها، تحيط بها معانيها ملتمسة معانيه، فالشاطئ سوق للرقيق.

وأجسام خضرة جالسة للشمس والهواء. فالشاطئ كدارِ الكفر لَمن أُكره: وأجسام عليلة تقتحمها الأعين فتزدريها؛ لأنها جعلت الشاطئ مستشفى. وأجسام خليعة أضافت من (استاتلي) وأخواتها إلى منارة الإسكندرية ومكتبة الإسكندرية- مزبلة الإسكندرية...»[(١)].

وقد أخذ بعض الدارسين من التكرار عند الرافعي في المعاني والتشبهات والموضوعات دليلًا على فقره الثقافي ومرحليته، على أساس أنه اقتصر على قراءة التراث فقط» وقراءته لا تمسكُ أَوَدَ كاتب يظهر في القرن العشرين، ولذلك كان الرافعي أديبًا مرحليًّا»[(٢)]، وهذا تعليل غير مقنع، فالرجل حقًّا قد يكون زاده من الثقافة الأجنبية قليلًا، ولكن ثقافته العربية تتفوق على الكثيرين من نُظراء عصره.

(١) وحي القلم، ج١، ص ٢٦٠ ــ ٢٦١.

(٢) مصطفى صادق الرافعي، ص ١٠٣.

ثم إن الثقافة الأجنبية لا تنهضُ دليلًا على الغنى الثقافي لدى الكاتب، فقد يستوعب الثقافة الأجنبية دون أن يكون لديه أدنى إلمام بثقافة قومه وتراثهم.. بيدَ أن قضية الفقر الثقافي تكاد تكون في هذا الموضوع نشازًا غريبًا. إذِ المفروض أن يعرف القارئ ما هي العلاقة التي تحكم التكرار بأسلوب الرافعي.. هل تزيده قوة؟ أم تضعفه وتثقله؟ والواقع أن التكرار لدى الرافعي يؤدي دورًا هامًّا في إبراز المعنى وتجليته، وشدّ القارئ بقوة للمشاركة في انفعالات الكاتب وتطلعاته.. ولعلّ المثال الذي سبق إيراده يوضح ذلك.

أمّا مسألة المرحلية تلك، فيحار المرءُ في تفسيرها.. هل تعني أن الكاتب لا يصلح إلّا المرحلة التي عاشها، وأن الموت هو قدر كتابته بعد رحيله؟ أم أنه يمثل فترته في مستوى الكتابة وحسب؟ الحقّ أن الرافعي كاتب يقرأ في كلّ مرحلة، وأن كتابته تمثل مستوى متفوقًا في عصره وبعد عصره، على الرغم من بعض الغموض أو التعقيد الذي يشوب كتابته أحيانًا.. فالمرحلية في هذا المجال تهمة لا أساس لها من الصحة.

ويلاحظ أنّ مدرسة البيان- على اختلاف تياراتها- قد اعتمدت «التكرار» لغايات بيانية مع تفاوت في المستوى والأداء.. فالتكرار قيمة فنية لها أهميتها حين تحدث الأثر المطلوب من الكتابة.

وللموسيقى دورٌ هام في نثر الرافعي، وهي موسيقى تعتمد على الإيقاع والجرس، وتختلف عن الموسيقى التي يعتمدها بعض أعلام مدرسة البيان فهؤلاء يقيمون الجملة على أساس من موسيقى خارجية- إن صح التعبير- تحتفي بالبديع من سجع وترادف وتجنيس.. ولكنّ الرافعي يعتمد على موسيقى داخلية تهتم بالإيقاع ومدى

تناغمه مع اللسان والأذن، وهي موسيقى يتدخّل فيها الذوق والإحساس بنصيب كبير، ويحكي تلميذه «محمد سعيد العريان» اهتمامَه بموسيقية القول واحتفاله بها حتى ليقف عند بعض الجُمل مِن إنشائه برهةً طويلة يحرّك بها لسانه حتى يبلغ بها سمعه الباطن، ثم لا يجد لها موقعًا من نفسه فيردّها وما بها من عيب، ليبدل جملة تكون أكثر رنينًا وموسيقى، وكان له ذوق فني خاص في اختيار كلماته، يحس القارئ في جملة ما يقرأ من منشآته، وكنت أجدُ الإحساس به في نفسي عند كلّ كلمة وهو يملي عليّ هذا الذوق الفني الذي اختص به. هو الذي هيأه إلى أن يفهم القرآن ويعرف سرّ إعجازه في كلّ آية، وكل كلمة من آية، وكل حرف من كلمة»[(١)].

ولعل لهذه الموسيقية أثرها الواضح في لعبة بالألفاظ وتفننه في تقليبها على وجوه عديدة، وهو الخاصية التي تعرف بقلب المعنى أو رَدّ الجملة، وأمثلها كثيرة شائعة ومنها «صارت اللؤلؤة في هذا المنطق الشعري هي امرأة الأعماق المظلمة، وعادت المرأة الحسناء لؤلؤة الأعماق السماوية المضيئة» و«الهاوية في الطبيعة والساقطة في الإنسانية في كلتيهما أرض كالمرأة أو امرأة كالأرض»[(٢)].

ويستخدم الرافعي أكثر من عنصر للتأثير والإثارة كخصيصة من خصائص الجملة عنده، فقد استخدم التعجب والنداء في إطار التكرار، واستعمل القسم وفعل الأمر وضمير المخاطب والالتفات والجمل المعترضة، وهي عناصر تضيف إلى جملته إيقاعًا موسيقيًّا خاصًّا، فضلًا عن قيامها بدور التأثير والإثارة، ومن الأمثلة التي استخدم فيها التعجب والنداء في إطار التكرار، قوله في مجال سرد خواطره عن العيد:

---

(١) حياة الرافعي، ص ١٨٥.

(٢) السحاب الأحمر، ص ٢٢، ٨٣.

«فيا أسفا علينا نحن الكبار! ما أبعدنا عن سرّ الخلق بآثام العمر!

وما أبعدنا عن سرّ العالم، بهذه الشهوات الكافرة التي لا تؤمن إلّا بالمادة!

يا أسفاه: علينا نحن الكبار! ما أبعدنا عن حقيقة الفرح!

تكاد آثامنا- والله- تجعل لنا في كلّ فرحة خجلة...

أيتها الرياض المنورة بأزهارها.

أيها الرياض المنورة بأزهارها.

أيها الطيور المغردة بألحانها.

أيها الأشجار المصفقة بأغصانها.

أيتها النجوم المتلألئة بالنور الدائم.

أنت شتَّى، ولكنكِ جميعًا في هؤلاء الأطفال يوم العيد!»(١).

والقارئ يدرك ببساطة كثرةَ استخدامه لبقية العناصر اللغوية الأخرى، خاصة في «وحي القلم» و«رسائل الأحزان» و«أوراق الورد» و«السحاب الأحمر».

ويبقى القول إن الجملة لدى الرافعي، رغم أنها تتمدّد وتستطيل غالبًا نتيجة لخاصية التوليد، فإنها تدور في سياق الدقة والأداء المحكم الذي يسعى أو سعى إليها الرافعي دائمًا.

التضمين والاقتباس:

من الخصائص العامة لمدرسة البيان في النثر الحديث، التضمين والاقتباس، وهي خصيصة ترجع إلى اهتمام أعلام المدرسة بالتراث، والوعي بمواطن القوة والضعف

(١) وحي القلم، ١ ص ٢٢- ٢٣.

فيه.. وكان التضمين والاقتباس في أدبهم علامةً على اهتمامهم ورغبتهم القوية في تجديد الأسلوب ونقله إلى مرحلة أرقى وأكثر نضجًا، وكان الرافعي في ذلك مبرّزًا، وقد اعتمد في تضمينه واقتباساته على القرآن الكريم والحديث الشريف والنثر القديم، والشعر القديم أيضًا، فضلًا عن إشارات متعددة بعضها عربي، وبعضها أجنبي.

والقرآن الكريم كان محورًا أساسيًّا للأسلوب لدى الرافعي احتذاء واقتباسًا وتضمينًا، ويستطيع القارئ أن يجد ذلك واضحًا في أسلوبه، وهذا ليس بغريب عليه، فقد احتشد- كما سبقت الإشارة- لدراسة أسرار الإعجاز القرآني في دراسة رائعة وفريدة تضمنها كتابه إعجاز القرآن.. وخوف الإطالة؛ فإن النموذج التالي يكفي:

«... فلمّا وضعت أمرها على ما خُيل إلي من عاقبتها، إذا هي تفور كما يفور النبعُ القذر بالحمأة التي فيه، وإذا هي كالخشبة المتقدة في حريقها: مِن فوقها ظللٌ مِن النار ومِن تحتها ظُلل، وإذا جمالها قد استحال في عيني وانفصل منها فأظهرها وظهرَ معها في بريقِ الزجاجة من الخمر بجانب السّكير المتحطّم تتساقط نفسه مرضًا وسكرًا، فكل ما كان فيها جمالًا فهو فيه أقبحُ القبح»[1]، وواضح أنه يعتمد على الآية الكريمة ﴿لَهُم مِّن فَوْقِهِمْ ظُلَلٌ مِّنَ ٱلنَّارِ وَمِن تَحْتِهِمْ ظُلَلٌ ذَٰلِكَ يُخَوِّفُ ٱللَّهُ بِهِۦ عِبَادَهُۥ يَٰعِبَادِ فَٱتَّقُونِ﴾[2].

---

(١) السحاب الأحمر، ص ٦٨ ــ ٦٩، وانظر مثلًا: وحي القلم، ج ١ ص ٥٣، ووحي القلم، ج ٣ ص ٦٦، ١٨٧.

(٢) سورة الزمر، الآية ١٦.

ويقال في الحديث الشريف مثل ما يقال في القرآن الكريم، فقد احتفى الرافعي بالحديث الشريف، وجلا كثيرًا من معانيه في أسلوبه[1].

أمّا اقتباس النثر القديم، فواضح في نثر الرافعي، وقد أشار إلى ذلك في هوامش كتبه، وكان «الجاحظ» أكثر أدباء العرب القدامى حظًّا في نقل كلماته بنصِّها في كلام الرافعي، إذ كان الجاحظ أكثر الأدباء تأثيرًا فيه، كما كان الرافعي يقتبس من «كلام الأدباء الأجانب ولكنه قليلٌ على كلّ حال[2]، وما يذكر أيضًا أنّ الرافعي كان يقتبس الأمثال العربية الشهيرة لخدمة موضوعه[3].

بيدَ أن اقتباس الشعر القديم يبدو في أدب الرافعي نادرًا[4] ولكن نثره حفل بالكثير من شعره وقصائده، خاصة في «رسائل الأحزان» و«أوراق الورد» ولعل ذلك يرجع إلى اعتداده بنفسه واستعراض قدراته الأدبية المتعددة.

ومِن الطريف أن الرافعي كان يضمّن بعض كتاباته عناوين مقالات لبعض المجلات[5] وكان يوردُها في سياق معاركه الأدبية أو حملاته النقدية.

الصورة:

للصورة عن الرافعي خصائص تشترك معظمها مع الخصائص العامة للصورة عند أعلام مدرسة البيان في النثر الحديث سواء في مصادرها أو في تشكيلها.

---

(١) انظر مثلًا: وحي القلم، ج ١ ص ١٣١، ووحي القلم، ج ٣ ص ١٠، ١١، ٢٠، ٢١، ٢٢.
(٢) انظر مثلًا: وحي القلم، ج٣، ص٥٥ ــ ١٤٧، ١٩٠ ــ ٢٤٠.
(٣) انظر مثلًا: وحي القلم، ج٢ص ٢٧١، ٣٢١، ووحي القلم، ج ١ ص ١٨٨.
(٤) انظر مثلًا: وحي القلم، ٣ ص ١٠٤.
(٥) السابق، ص ١٩٩.

ومصادر الصورة عند الرافعي تتلخص في ثلاثة مصادر هي: التراث، والبيئة، والمخترعات الحديثة. ومصدرُ التراث يشمل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والتاريخ الإسلامي والأدب العربي القديم شعرًا ونثرًا، ويبدو تأثير القرآن واضحًا في الصورة التراثية أكثر من العناصر الأخرى.

أمّا مصدر الصورة البيئية، فيعتمد على الطبيعة البشرية والكونية، ثم على الواقع الشعبي وما فيه من ملامح ومعالم يتميز بها، وللرافعي حاسة شديدة إزاء هذا الواقع، فإنه يلتقط عناصر صورته باقتدار ورهافة واضحيْن.

والرافعي يختار صورتَه على وجه الخصوص من الواقع اليومي الذي يعيشه في مجال الوظيفة- أعني القضاء والمحاكم والسجون، وكثيرًا ما تحفل صوره بعناصر قانونية.

وتعدّ المخترعات الحديثة مصدرًا هامًّا أيضًا من مصادر تكوين الصورة لدى الرافعي، خاصة المطبعة والصحافة ومشتقاتها، ويرجع ذلك فيما يبدو إلى اهتمامه كأديب بعملية النشر والطبع.

ويمكن القول: إن معظم العناصر تشكيلًا للصورة عند الرافعي، وأكثرها دورانًا في بيانه هي: السحاب، والسماء، والمطر، والهطل، والشمس، والنجم، والقمر، والورد، والدم، والطين، والجنة، والنار، والكأس، والشرر، والشعاع، والنبات، والفأس، والأشجار، والجمر، والموت، والميلاد، والقبر، والمهد... الخ.

بيدَ أن الخاصية المميزة للصورة عند الرافعي، هي التكوين الذهني أو الحضور العقلي في الصورة في بعض الأحيان، فالصورة لا تأتي عفوَ الخاطر، وإنما تأتي بعد

صناعة وتفنّن، وتدخّل واضح من جانبه، وقد عبر «الزيات» عن هذه الخاصية لدى الرافعي بقوله:

«كان الرافعي في بعض حالاته يفتنّ في الصورة التي يرسمها افتنان المصور الخيالي، يضيف إليها من المشاهد ما لا تقرّه الحقيقة، ويضع فيها من الألوان ما لا تعرفه الطبيعة، وقصده القاصد من ذلك أن يريكَ قدرة ذوقه على الملاءمة وقوة ذهنه على التوليد»[1]. ومن هذه الصور التي يتدخل فيها الذهن أو العقل قوله: «كأنه عبارة مبهمة في صحيفة»، وقوله: «وكأنّ ما بينهم وبينه في الروعة والقوة كالذي تقيسه بين ألف متر انخسفت تحت الأرض وألف متر انبثقت فوقها، فالبعد بين طرفيها مضاعف كلّ منهما...»[2].

وإذا كانت الصورة الأولى مقبولة إلى حدّ «ما»، فإن الصورة الثانية معقدة، ومجهدة لذهن القارئ على وجه أو آخر.

ثمّة ملاحظة أخرى، وهي أن تداخل الصور وتزاحمها ظاهرةٌ من ظواهر الأسلوب لدى الرافعي، ولها آثارها الواضحة في الغموض الذي يعتري المعاني أحيانًا، وهذا التزاحم وذلك التداخل نتيجة تلقائية لإعمال الذهن وحضور العقل في تكوين الصورة[3].

على أنّ الرافعي- وبحكم قدرته الملموسة في الوصف والاستقصاء والتتبع، وهي إحدى خصائصه- يقدّم في بعض الأحيان صورًا غاية في الطرافة والجدة دون

---

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٤٢.

(٢) السحاب الأحمر، ص ٤٤.

(٣) السابق، انظر مثلًا: ص ٢٥ ــ ٢٦.

أن يداخلها التعقيد أو الإبهام، ولعلّ في الصورة التالية التي يرسمها لصحفي قبيح، ما يعطي شيئًا من الجدّة والطرافة، رغم ما قد يكون فيها من آثار تراثية تستلهم شخصية الجاحظ وبعض كلامه.

«... وغاب شيخنا أبو عثمان عند رئيس التحرير بعض ساعة، ثم رجع تدور عيناه في جحاظيهما، وقد اكفهرّ وجهه وعبسَ كأنما يجري فيه الدم الأسود والأحمر وهو يكاد ينشقّ من الغيظ، وبعضه يغلي في بعضه كالنار، فما جلس حتى جاءت ذبابتان فوقعتا على كنفي أنفه تتمّان كآبة وجهه المشوّه، فكان منظرهما من عينيه السوداوين الجاحظتين منظرَ ذبابتين ولدتا من ذبابتين..»[1].

البيان:

يبدو الرافعي- بوجه عام- مولعًا بالمجاز، ومكثرًا منه، ولعلّ هذا هو الذي أوقعه في الغموض الذي يتهم به أحيانًا، وقد اعتبره بعض الباحثين من الكتاب الذين يتعبون أنفسهم في تصيد الألاعيب الزخرفية- يقصد المجاز- معتمدًا على كلام للرافعي نصّه: «إن مدار العبارات كلّها على التخيل وتصوير الحقائق بألوان خيالية لتكون أوقع في النفس، ومن هنا كان الذين لا معرفة لهم بفنون المجاز أو لا ميل لهم إلى الشعر؛ لا يميلون إلى كتابتي، ولا يفهمون منها حقّ الفهْم، مع أن المجاز هو حلية كلّ لغة وخاصة العربية، ولا أعد الكاتب كاتبًا حتى يبرع فيه، وهذا الذي جعلني أُكْثرَ منه مع أنه متعبٌ جدًّا»[2].

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ١٨٩.
(٢) مصطفى صادق الرافعي، ص ٨٩.

والمجاز في حدّ ذاته حلية جيدة إذا جاء عفويًّا وشفافًا وقريبًا إلى الذهن والخاطر والوجدان، وهو متعبٌ جدًّا إذا أصبح الشغلَ الشاغل للكاتب.. ولكنّ الرافعي وفق في كثيرٍ من مجازاته، ولعلّ هذا هو ما جعل نفس الباحث يستحسن قولَ الرافعي مخاطبًا تلميذه «أبا رية»: «ولعلّه يخرج من إطار أبي رية شيخ يستغاث به، فإن لم يأت، فلا أقلّ من شيخ لا يستغاث منه»[١].

وقد أكثرَ الرافعي من التشبيهات، وكرّرها، وأكثرَ من حروف التشبيه خاصة «كأن»، ومن خصائص تشبيهاته الاستفاضة في شرح وجه الشبه، وكأنه لا يصدق أن القارئ سيفهم التشبيه سريعًا.

وللرافعي تشبيهات طريفة تتسم بالجدّة أو الخصوصية، منها على سبيل المثال: «وإذا هي عجوز هالكة قد انحنت تحت لعناتِ ماضيها وتركتها دنياها، كالسجن المتهدّم، لا يذكر مع انتفاضته إلّا بلصوصِه، ومجرميه وعقابهم وآثامهم، وتشْقَى بمعانيه بعدَ الخراب حتى حجارتُه وحتى ترابه!»[٢] «رآه نحيفًا متقبضًا، طاوي البطن، بارز الأضلاع كأنما همت عظامُه أن تترك مسكنها من جلده لتجد لها مأوى آخر»[٣]. «وما الأشياخ الهرمي إلّا جنازات قبل وقتها» «فلو أنتِ نشأت صحافيًّا لكنت الآن كبعض الحروف المكسورة في الطبع»[٤].

---

(١) السابق، نفس الصفحة.

(٢) السحاب الأحمر، ص ٦٨.

(٣) وحي القلم، ج ١ ص ٥٥.

(٤) وحي القلم، ج ٣ ص ٨٠، ١٨٤.

ومن الطريف أنّ الرافعى يعتمد على علم النحو، وعلم البلاغة في مادة تشبيهاته، ومن ذلك مثلًا «ثم جاءونا كحرفي النفي مأوّلا..»[1]، والكبراء هُم موضع الفصل والوصل في بلاغة الاجتماع»[2].

بيدّ أن هناك تشبيهات تبدو غريبة وبعيدة عن الذهن، رغم أنه يلجأ إلى الشرح والتفسير في وجْه الشبه، ومن الأمثلة الموضحة قوله: «وأنا رجل.. كالنجم يستحيل أن يكون فيه مستنقع»، أليس في الهرم إلّا أنْ يبقى الجسم ليكون ظاهرًا فقط كعمشوش العنقود بعد ذهاب الحبّ منه»[3]، فالتشبيه بالنجم عادة ينصرف إلى الضوء واللمعان والعلو والتميز، أمّا كونه يحوي مستنقعًا أو نهرًا فهذا من أبعد الأمور عن الذهن، كذلك فإنّ استخدام الرافعي لكلمة (عمشوش) التي لا يكاد يعرفها أحدٌ إلّا بعد الرجوع إلى القاموس، وفهْم المقصود منها وهو هيكل العنقود بعد أكل حباته؛ يصرف ذهن القارئ عن المعنى الأصلي والصورة البيانية معًا.

أمّا الاستعارة فتشيع بدرجةٍ ما في نثر الرافعي، ولكنها تأتي جيدة بصورة عامة، وهو يلجأ إليها في مواضعَ معينة تتصل بخواطره وهمومِه الذاتية، بل إنه أحيانًا يجعل من عناوين موضوعاته أو رسائله في صورةِ استعارة مثل عنوان إحدى رسائله في «أوراق الورد» وهو: «البلاغة تتنهد!»[4]، ومن استعاراته الجيدة: «نزع الشعر عن رأسه عمامةَ المشيخة ونشرها للموت»، «وجه المرأة يلِد»[5].

(١) السحاب الأحمر، ص ٦١.

(٢) السابق، ص ٨٩.

(٣) وحي القلم، ج ٣ ص ٧٨، ١٨٤.

(٤) أوراق الورد، ص ٤٢.

(٥) وحي القلم، ج ص ١١٧، ٢٥٩.

وتكثر «الكناية» في نثر الرافعي، وتتراوح بين الجودة والغرابة، ولكنها في مجموعها تندرج تحت عنوان الجودة. ومن الكنايات الجيدة قوله كنايةً عن الشيخوخة: «خلا من سنّها» وعن الدّمامة «مات وجهها»(١)، وعن الحداثة في السنّ والشيخوخة في المنظر: «فإذا أنا شيخ لم يبلغ سنّ العمامة»(٢).

ولكنّ بعض الكنايات تبدو عسرةَ الفهْم والهضم معًا، نتيجة لحضوره العقلي الصارخ مثل قوله كناية عن السحاب: «فهو مغامس في ماء الصواعق» وعن أجواز الفضاء: «متطوّح في اللجة الأزلية التي تغوص فيها الكواكب»، عن طبيعة الشتاء المتقلبة: «والسماء في فصلها المكفهر الذي تخلع فيه كل ساعة وتلبس وتمزق وتطوى»(٣)، ويلاحظ أن الرافعي يحاول أحيانًا أن يقوم بعملية تحويل للكنايات القديمة إلى كنايات معاصرة، مثل الكناية عن العفة في قول العرب القدماء: فلان عفيف الإزار، فيترجمها إلى «فلان عفيف البنطلون» وينوّه عن ذلك في هامش الكتابة(٤).

البديع:

واستعمال البديع عند الرافعي يتميّز بالإكثار من «المطابقة والمقابلة والجناس» والإقلال من السجع والترادف. والرافعي مولعٌ بالمقابلة بصورةٍ خاصة وهو يملك في ذلك مقدرة عالية، ولعل ذلك يرجع إلى بصره باللغة وسيطرته على معجم ثري.

---

(١) أوراق الورد، ص ٢٥١، ٢٥٢.

(٢) وحي القلم، ج ٣ ص ٣٤٢.

(٣) وحي القلم، ج ٢ ص ٢٥٤.

(٤) وحي القلم، ج١ ص ٢٠٤.

ومن أمثلتها قوله: «إن تيار هذا البحر الذي تنضبُ فيه الأحزان لا يعبّ من دموعنا التي نبكي بها لمكابدة الموت، ولكن من دموعنا في منازعة البقاء»[(١)]، وقوله: «فإن غضبك هو نفسه من مقاييس الرضا! ألم ترَ إلى الحريق في البرق وإلى الصواعق في الرعد، أذاك من امتلاء السحاب بالنار، أم من امتلائه بالماء؟»[(٢)]، وهناك أمثلة كثيرة لألوان البديع يضيق المكانُ عن استيعابها، بيدَ أنها جميعًا تتميز بخاصية التفرد والنسب إلى الرافعي، فهي ليست تقليدًا، ولا أخذًا من غيره، وإنما هي من صنعه، وللعقل فيها نصيب.. أيُّ نصيب.

وبعد:

فإنّ الرافعي بأسلوبه المتميز، قد قدّم للعربية حلقة من سلسلة من الأساليب الراقية والرفيعة تتميز بخصائص فريدة سواء كانت هذه الخواص تتعلق بطريقة الكتابة أو عناصرها، وإذا كانت هناك بعض المآخذ على أسلوبه مثل: الغموض، والإبهام، والتعقيد في بعض مراحله؛ فإنّ معظم نتاج الرافعي النثري يشكل علامةً هامة على ارتقاء النثر في العصر الحديث، ويبرز إلى حدٍّ كبير معظم الخصائص الفنية لمدرسة البيان في النثر الحديث.



(١) السحاب الأحمر، ص ١٣٤.
(٢) أوراق الورد، ص ٢٠٨.



الفصل الثالث

تيار التنسيق التعبيري

الفصل الثالث

تيار التنسيق التعبيري

يمثل تيار التنسيق التعبيري الصورةَ الناضجة والمنقحةَ لتيار الصياغة العفوية الجميلة، أو التيار الجمالي، مضافًا إليها تلك الآفاق الجديدة التي فتحتها الثقافة الأجنبية في مجالات الأداء والخيال والموسيقى لهذا التيار.

ويقوم التيارُ على أساس من «التنسيق» بين الألفاظ من جهة، وبين العبارات والمعاني من جهة أخرى، مما يؤدي إلى قيام بناء هندسي تبدو فيه الدقة والرقة، والزخرفة والأناقة، مع العفوية والتلقائية، أو تمتزج فيه الصنعة بالطبيعية بحيث يبدو البناء التعبيري، وكأنه قد أقيم دون عناء أو تكلف أو تعقيد.

ويعتمدُ هذا التيار على العناصر البيانية والبديعية، فضلًا عن العناصر اللغوية والخيالية في إقامة البناء الهندسي بطريقة محكمة ومتوازنة ومتوازية أيضًا.

ولذلك يهتمّ هذا التيار بشكلٍ خاص بالصورة التي تسهم في تكوينها عناصر عديدة، تؤازرها موسيقى متفاوتة الإيقاع يصنعها الترادف غالبًا، والسجع أحيانًا، ويشترك فيها الطباق والمقابلة والجناس والتورية.

ويحقق التنسيق التعبيري ما يمكن تسميته بالتوازن والتوازي بين الألفاظ والجُمل والعبارات والفقرات، بل بين المقالات.. فاللفظ يتوازن مع اللفظ ويتوازى معه، والجملة توازن الجملة وتوازيها، وكذلك العبارة والفقرة، ويستطيع القارئ أن يرى مقالة توازن مقالة وتوازيها في عدد الفقرات والصفحات!

وسوف يرى القارئ من خلال أسلوب واحدٍ من أعلام البيان في النثر الحديث في مصر؛ ملامحَ هذا التيار وأبعادَه بشيء من التفصيل والتوضيح.. وسوف يدور التناول حول أسلوب «أحمد حسن الزيات» باعتباره أفضلَ مَن يمثّل هذا التيار في مدرسة البيان.

الخاصية الأساسية:

يمثل «الزيات» بأسلوبه أبرزَ وأنضج التيارات في مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، وهو تيار التنسيق التعبيري، إذ يعتمد هذا التيار على صياغة هندسية دقيقة في الجزئيات والكليات. وتتحقق بتلك الصياغة صورة البناء القائم على التوازن والموسيقى والصنعة والطبعية، ابتداء من اللفظة والجملة ومرورًا بالعبارة والفقرة، وحتى الفصل والمقالة.

وقد سمّى بعضُ الباحثين هذا التيار«بالبيان المنسق» عند تناوله لأسلوب الزيات، معتمدًا في تفسيره لهذه التسمية على الوصف الهندسي أيضًا، ويشرح حيثياته على النحو التالي:

«لأن هذا الكاتب أولًا يميل في أسلوبه إلى الناحية البيانية، ويجعلها في المحل الأول، ثم لأنه ثانيًا لا يعمد إلى البيان البسيط أو البيان المركب، وإنما إلى البيان الذي يقوم على التنسيق والهندسة، فالجملة فيه تعادل الجملة، بل الكلمة تقابل الكلمة، والفقرة توازي الفقرة، حتى ليتألف من الكلمات والجُمل والفقرات لوحة بيانية تتقابل خطوطها، وتتعادل مساحاتها، وتتوازن ألوانها، كاللوحات التي ترسم على مسطح قُسّم أولًا إلى مربعات، كيْلا ينحرف خط، أو تزيد مساحة أو يجوز لون».

والزيات يهتم- لتحقيق ذلك- باستخدام ألوانٍ من المحسّنات، ولكن في مهارة فائقة، ورشاقة شفافة، وبعض هذه المحسنات يأتي به لتحقيق التناسق الصوتي كالسّجع والجناس وبعضها يأتي به لتحقيق التناسق المعنوي كالمقابلة والطباق.

وهكذا يحسّ قارئ مقالة الزيات، أنه أمام عملٍ هندسي مصمّم مقسّم مهندَم، قد اعتنى فيه بالحرف والمقطع والكلمة، مثل العناية بالجملة، والعبارة، والفقرة، فلا تثقل كلمة وتخفّ كلمة، ولا تطول عبارة وتقصر عبارة، ولا يوضع جزءٌ من الجملة نشازًا دون جزء آخر يقابله ويسانده، ويكون معه عملًا جماليًّا أساسه التناسق والتعادل»(١).

وهذه الحيثيات صحيحة إلى حدّ كبير، ولكن قد يفْهم بعض القراء أنّ اعتماد الزيات على الأداء الهندسي للبيان قد يأتي على حساب المعنى أو الفكرة بحيث يأتي بناؤه الأدبي كالهيكل الفارغ، والذي يعطي انطباعًا بجمال شكلة الخارجي، بينما هو خاوٍ من داخله، فارغ من المضمون، خاصة وأنّه لا يعتمد البيان البسيط الذي يراه القارئ عند المنفلوطي، ولا البيان المركب الذي يقرأه المرء عند الرافعي، وقد وقع بعض الباحثين في هذا الوهم؛ حيث تصوّر أن الأداء الهندسي للبيان عند «الزيات» قد قام على «الصنعة» المتكلّفة التي ترهق المعنى، وتهدر الفكرة، وأنه بهذا يمثل «الرتابة» التي تتنكّر للبلاغة. ولعلّ من المفيد إثبات نصّ لواحدٍ من هؤلاء قبل مناقشته يقول:

«وأسلوب الزيات يعتمد على الصنعة المحكمة والتكلف المرهق، وتوفير القيم واللفظية والتوازن الموسيقي، ولو أدى ذلك إلى هدر المعنى والافتئات على الفكرة.

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٩١.

فهو ضفيرة منسقة من الألفاظ الموسيقية المجلجلة، أو قطعة من الفسيفساء أبدعتها يد فنان صناع، أو هو قوالب جاهزة يلبسها لكل فكرة ويلقيها على كل موضوع، دون أن يحاول الخروج عن النّسق المعتاد، أو السنة المقررة، ودون أن يعنَى بتحرير القالب وتهذيبه بحيث يلائم الشكلَ المطلوب، وهو بهذه «اللفظية» المحكمة يتنكّر للبلاغة، ما دامت البلاغة ملاءمة الكلام لمقتضى الحال»[١].

ويندرج هذا النصّ ضمن الأحكام العامة التي تفتقر إلى الموضوعية والدقة؛ لأنه يقرر أمورًا تتنافى مع واقع الإنتاج الأدبي الذي خلّفه «الزيات» وقواعدِ النقد السليم الذي ينبغي الاعتماد عليها في تناول الكتاب.

إن القارئ لهذا النصّ عليه أن يتوقف أمام عدة تُهم هي: التكلف المرهق، وإهدار المعنى لحساب «القيم اللفظية»، والموسيقى المجلجلة، والقوالب الجاهزة، والتنكّر للبلاغة.

والزيات يعتقد أنّ الصنعة المحكمة ضرورةٌ بلاغية يتميز بها كاتب عن آخر، وأنها تخدم الفكرة لا محالة. «ذلك لأن تجديد الصور يستلزم تجويد الفكر، وليس كذلك العكس، والعناية الدقيقة بالعبارة سبيل إلى إجادة التفكير وإحسان التخيل كما يرى فلوبير»[٢].

والواقع أن «الزيات» كان حريصًا على الأداء الدقيق والجميل الذي يأتي (طبيعيًّا) ومن خلال هذا الأداء، ولهذا كان اقتداره واضحًا في التعبير عن شتى الأفكار والمعاني في مختلف الظروف والحالات، والقارئ الذي يقارن ما كتبه شوقي

---

(١) د. محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار الثقافة بيروت، ط٤ سنة ١٩٦٦م، ص ٨٥.

(٢) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، سنة ١٩٤٥م ص ٦٥.

مثلًا في «أسواق الذهب» بما كتبه الزيات لا بدّ أن يخرج بحكم واضح لا يحتاج إلى برهنة، وهو أنّ الأول يتكلّف في كتابته. أمّا الثاني فمطبوع، وثمة قضية أخرى تتضح من خلال الإنتاج الهائل الذي خلفه الزيات، حيث لا يستطيع كاتب يتكلف الأداء، ويهدر المعنى ويفتئت على الفكرة أن يخلف لنا هذه الألوان الأدبية المختلفة في المقالة والقصة والدراسة الأدبية والتراجم والتعريب. إن التعليل المقبول في هذه الحالة هو قدرة الكاتب «التلقائية» على الأداء المحكم والمجود، وأن الدقة في أسلوبه أصبحت إحدى خصائصه المكتسبة بالاطلاع والمثابرة، وأن صياغته الهندسية قد أضحت «طبعًا» أو «خبرة ذاتية» توفرت لديه بحكم الممارسة والتجربة.

أمّا الموسيقى المجلجلة، فمسألة تفتقر إلى الدليل، إذ إن تنوع كتابات الزيات فرضَ عليه أن يتفاعل مع الظروف المختلفة، التي تتفاوت إيقاعاتها، والقارئ المتتبع لما يكتبه الزيات في «ذكرى المولد النبوي» مثلًا، يجد موسيقى ألفاظه تختلف حين يكتب في «ذكرى ولده رجاء»، وتختلف حين يكتب عن ضياع فلسطين أو غدر الحلفاء أو موت هتلر وموسليني، أو يوم الفقير، أو قضية الفلاح. فلكل مناسبة إيقاعها وألفاظها، وهو ما يتأكد من خلال النصوص التي كتبها «الزيات». ولا يمكن للمرء أن ينسى أنه تحدث في دفاعه عن البلاغة عمّا سمّاه «بالتلاؤم»، أو «الهارمونية»، وهو ما لا يتسق مع القول بالألفاظ ذات الموسيقى المجلجلة بصفة عامة، إذ إن الذي يدرك معنى الهارمونية، لا بدَّ أن يفهم الفارق بين حالةٍ وحالة ولفظةٍ ولفظة[1].

(١) دفاع عن البلاغة، ص ١٠٢ وما بعدها.

ويمكن القول الآن: إن استخدام القوالب الجاهزة والتنكر للبلاغة مسألة غير واردة في هذا المجال، فالزيات يتناغم مع طبيعة الموضوع الذي يعالجه؛ وعيًا بدور الموسيقى أو الهارمونية في التعامل مع الألفاظ والعبارات، ثم إنه وضع كتابه الذي سمّاه «دفاع عن البلاغة» ليواجه المتنكرين للبلاغة فهمًا وتطبيقًا، وليدعو إلى رقي التعبير معتمدًا على التراث المضيء، ومستفيدًا بما يفعله المشاهير من كتّاب الغرب والحريصين على السّمو البلاغي من أمثال: فلوبير، وشاتوبريان باسكال، وموباسان، وغيرهم.

لقد دعا «الزيات» حين وضع صفاتٍ للأسلوب البليغ إلى «الإصالة، وعرفها بأنها تقوم في الأسلوب على ركنين أساسيين هما: خصوصية اللفظ وطرافة العبارة»[(١)]، والذي يتحدّث عن هذه الطرافة وتلك الخصوصية لا بدّ أن يكون مدركًا أنّ القوالب الجاهزة مرفوضة، وأنّ التنكر للبلاغة يتناقض مع فهمه ودعواه.

ثمّة نتيجة يمكن للقارئ أن يخرج بها، وهي أنّ هندسة الأسلوب عند «الزيات» تتعامل مع الكلمة بمنطق الاحترام والتقدير، فالبناء الأسلوبي يتشابه مع البناء السكني، وكلاهما لا بدّ أن يعتني بالجزئيات والتفصيلات، ويضع في اعتباره كلّ القواعد والأسس والعناصر التي تجعل البناء قويًّا ومتماسكًا، وجميلًا.

وقد كانت خبرة الزيات باللغة العربية واللغة الفرنسية من أقوى الدعائم التي بنى عليها أسلوبه الهندسي بتميز وتفرد لدرجة أن وصلت «الهندسة» إلى حجم المقالات والفصول.. فلو نظر القارئ إلى طول المقالات التي ضمها «وحي الرسالة» بمجلداته الأربعة لوجدها تكاد تكون متساوية في عدد الكلمات باستثناءات قليلة

(١) السابق، ص ٨١.

جدًّا، ولو طالع فصوله القِصار لوجدها تتقارب إلى حدّ بعيد، وكذلك الحال في أحاديثه الإذاعية والتي كان يلقيها في بعض الأمسيات يجدها المرءُ تكاد تشبه الزمن المخصص لها في الدقة والتحديد.

إنّ البناء الهندسي يعيبه شيء واحد، هو الافتعال أو التكلف، حين يعجز الكاتب عن توصيل المعنى إلى القارئ، ولكن المسألة بالنسبة «للزيات» تكاد تكون عكسية، فالزيات يلحّ على الفكرة ويعالجها بطريقة المعلم الذي يريد ترسيخَ الفكرة في وجدان تلميذه. ومن ثمّ، لا نجدُ تقصيرًا في جانب التوصيل، بل لعلنا نجد «تكرارًا» قد يخدم المعنى، وقد لا يخدمه، كما ستأتي الإشارة إلى ذلك، إن شاء الله.

وهكذا يجد القارئ في أسلوب الزيات تضافرَ عدة عوامل جعلت مِن بنائه الهندسي للأسلوب بيانًا راقيًا ومتميزًا، هي التوازن والموسيقى والصنعة والطبيعة، وقد حافظ عليها في جلِّ كتاباته، ولعلّ الذي ساعده على ذلك حرصُه الشخصي على الاعتدال والاتزان والتوسط والإيحاء.

ولعلّه من المفيد الاستئناس بآراء بعض الكتّاب في أسلوب «الزيات»، وهي آراء تدحضُ ما وجّه إليه من اتهامات غير موضوعية وأحكام غير دقيقة، ويبني أصحابها آراءهم على أسسٍ معقولة، ومن هذه الآراء رأي الدكتور إسماعيل أدهم، وخلاصته:

«أن الزيات هو الأديب العربي الوحيد بين كتّاب العربية اليوم الذي تميزت في ذهنه مدلولات الألفاظ فعرفَ دقائقها، وأدرك الأسرار العربية المحيطة بها، ومن هنا تراه يلبس فكرتَه وإحساسه وخياله اللفظية الخاصة بها، التي تعطي لونها من لغة الكلام.

والزيات قد خلّف في مدرسة البيان العربي المرحومَ الرافعي، وهما على ما بينهما من اختلاف في الطبع وتباينٍ في المزاج وتفاوت في الثقافة إلّا أن قوة الفن وحركة الذهن تجمعهما، وإنْ كان ذهن الزيات يختلف عن ذهن صاحبِه من جهة الصفاء بينه وبين عقل الناس، فمعانيه مفهومة وهي ذات أصل دقيق الفِكر، وفكر الزيات ملتقى العقلين العربي والغربي، العربي في جلالته وروعته، والغربي في عظمته وترتيبه وانتظامه ودقته»[١].

ويبدو أنّ المرحوم «إسماعيل أدهم»، يقصد بخلافة «الزيات» للرافعي في مدرسة البيان الخلافة الزمنية، وليس الخلافة الأسلوبية، فالزيات هو خليفة «المنفلوطي» في الأسلوب، ولكنْ بصورة منقّحة ومطورة ومتقدمة.

ولا يختلف رأي الأستاذ «محمو محمد شاكر»- خليفة الرافعي في الأسلوب مع الفارق- عن رأي الدكتور أدهم، خاصة حين يقول:

«فالزيات- ولا أشك- هو بقية أصحاب الأقلام العربية التي لا تخلط ولا تتقمّم من هنا وهنا، فأنتَ إذا نفذت إلى كلّ جملة من كلامه في هذا الكتاب (يقصد وحي الرسالة) لم تجد إلّا عربية خالصة مطاوعة ليّنة، لا ينافرُ حرفٌ منها حرفًا- على كثرة الأغراض التي رمى إليها واختلافها...»[٢].

ويدافع «زكي مبارك» عن الأناقة في أسلوب «الزيات» اعتمادًا على وجهة نظرٍ تؤيد الاهتمام والاحتشاد أمام الصياغة، فيقول:

«... وقد قال بعض الناس: إنك كاتب متأنّق، وذلك باطل يُراد به حق، فالكتابة الرفيعة فنّ جميل، لا ينفعُ فيه الارتجال...»[٣].

---

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٥٠٠ – ٥٠١.

(٢) السابق، ص ٤٩٧ – ٤٩٨.

(٣) السابق أيضًا، ص ٤٩٤.

ولعل «العقاد» بحكم قدراته الذهنية، وعمقه في الاستنباط والتحليل، كان أكثرَ الكتّاب وأنضجهم في الغوص إلى أعماق أسلوب الزيات، ممّا جعله يرى أن أسلوب الزيات من الأساليب التي تضاف إلى لغة العرب، ومن الأفضل إثبات كلام «العقاد» على طوله، يخاطب الزيات قائلًا:

«... فأنت أسلوبك، وأسلوبك أنت: اتقان واستحياء وسلاسة، صُوّرت في عالم الخلق فكانت إنسانًا، وصُوّرت في عالم الفكر فكانت وحي الرسالة.

إتقان صيغة في غير ظهور ولا ادّعاء، يوشك مَن يتبينه أن يلمسه ليعرف موضع الجودة فيه، كما يلمس المسمومُ النسيج المتين الذي وعى المتانة سرًّا من أسرار منواله، وخلا من الزخرف والبريق؛ لأنّ إتقان تلك الصيغة كإتقان هذا النسيج في حقيقتها وليس في مرآها، وعلى صفحة محياها دون سواها.

واستحياء يخفي مزاياه ولا يفوته شيء بأن يخفيها؛ لأنها أثبت من أن يحجبها الإخفاء، وسلاسة تطوع العصى، وتملك الزمام في الوعر والسهل على السواء. فإن ما تصف من ألم نفساني يلهب مراق الحشا ويبدِه الضعف الإنساني بأقصى ما يطيق وفوق ما يطيق، لك الذي تصف من ألم يباشر الفكر قبل أن يباشر اللحم والدم، ويحسب من قضايا الرأي كما يحسب من قضايا الفؤاد.

إتقان واستحياء في المعنى لا في اللفظ وحده، وفي موضوع الكتابة لا في بنيانها وتركيبها وكفى، وعلى السماء وفي الطوية سواء.

وتلك هي الأسباب التي تضاف إلى لغة العرب، فيقال معنى إنساني في كلام عربي، ولا يرتد المعنى إلى بني الإنسان حيث كانوا، ثم لا يبقى منه للعربية ما تحرص عليه...»[١].

---

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٩١- ٤٩٢.

خاصية الوصف:

وأبرز سمة من سمات الأسلوب عند «الزيات» هي قدرته على الوصف والاستقصاء، وتفوقه في هذا المجال، وهذه السمة تنسحب على أعلام مدرسة البيان، مع تفاوت بين واحد وآخر.. ويساعد على التفوق في الوصف ذهن متّقد وذاكرة واعية وردية هادئة. فهو يرى الأشياء بأدق تفاصيلها، وتعي ذاكرته أحداثًا بعيدة وأشخاصًا غائبين. وصبره الجميل في التتبع والتدقيق يضع أمامه أفضل الصور التي يريد إخراجها في بيان رائع للناس. وفي النموذج التالي سوف يرى القارئ وصفه لواحد من أغنياء الحرب أو مخلفات الحرب كما يسميهم، أن يصفه معتمدًا على خلفية من الروح الشعبية وإيحاءاتها المعبّرة والطريفة، ويستخدم الطرفة أو النكتة ليجسم الصورة التي يرسم ملامحها بدقة، وتجد في وصفه تفوقًا في إحساسه اللوني أو شعوره بالألوان، مع دمج ذلك كلّه بالثورة، والرفض لهذا الوضع السقيم.

يقول الزيات:

«ومنذ رحلت جيوش الحلفاء خلع الطبلاوي رداء العمل، وحشر نفسه في صفوف المترفين والعِلْية، فلفّف جسمه بالحرير، وختم أصابعه بالماس، وعدد الألوان الفاقعة في بدلته وحذائه، ثم خلّىَ جسمه المنهوم يضخم ويسترخي وينبعج جانباه، وترك شاربه الخشن يغلظ وينتفش ويطول سبالاه، ثم اقتنى الضياع والعقار، وركب الرولز رايز والبكار، وكان يطلب الأغلى من كل صنف، والأعلى من كل شيء، حتى تحدّث الظرفاء عنه بأنه استشار الطبيب في مرضه فأشار عليه باستعمال فيتامين بيه (B) فقال له: ولم لا تشير علي باستعمال فيتامين (باشا)؟ وأنه طلب إلى

مصور أن يرسمه فسأله: أتريد صورة بالزيت، فقال: كلا، بل أريدها بالسمن. وأن طبيب الأسنان أراد أن يصنع لأحد أضراسه المنخورة غلافًا من الذهب فطلب إليه أن يصنعه من الماس! ثم سكن هذه الدارة، وألقى زمانه في يد الغاوين من رواد اللهو سماسرة الفجور، فجعلوا له من كل غرفة ماخورًا، ومن كل ردهة مرقصًا، ومن كل بهو حانة... »[1].

وتكثر مواضع الوصف في القصص التي ألفها الزيات، وكذلك في مقالاته القصصية، ومراثيه؛ حيث يطلق لنفسه العنان في التتبع والاتسقصاء مستعينًا بكل العناصر الممكنة لجلاء الصورة التي يصفها أو يرسمها، ولعل من المفيد إثبات نموذج آخر يصف فيه (إليك) وهو يجلس على مصطبة متواضعة لأحد الفلاحين، وهي صورة تغني عن التعليق، يقول «الزيات»:

«على المصطبة الغبراء وفوق حصيرها الخشن جلس (البك) وفي عينيه نظرة يكسر من طولها الخجل، وعلى شفتيه بسمة يمد في عرضها الملق، وفي يمناه سبحة يقطر من حباتها الرياء. وفي سراه صحيفة لا تزال على طية البريد، وتحت قدميه بقية من وحل الشتاء تهدد حذاءه اللامع، وبين يديه وعن يمينه وعن شماله جلس الفلاحون يسارق بعضهم بعضًا نظر المستفهِم عن سرّ هذا التواضع الغريب وسبب هذا التنازل المفاجئ، ورب الدار يذهب ويجيء في ربكة تبدو دلائلها على حركاته المضطربة، وكلماته المتقطعة، وتحياته المتكررة»[2].

---

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٨٦.

(٢) وحي الرسالة، ج ٢ ص ٢٣٤.

وهي صورة ريفية يألفها الناس في الريف، ولكن نقلها بهذه الدقة والحيوية يعد من السهل الممتنع الذي لا يصل إليه إلا مَن يملك خصائص الكاتب الواعي والدقيق.

المعجم:

والآن، ما هي الألفاظ التي اعتمد عليه الزيات في بنائه الهندسي، وشكلت معجمه؟

لقد وقف الزيات من الألفاظ موقفًا متعدد الجوانب، من حيث موضع «اللفظة» في بناء الجملة، ومن حيث بنية اللفظة أداء واشتقاقًا وتعريبًا.

ولعل أول ملاحظة حول استخدام الزيات للألفاظ تكمن في معرفته الدقيقة لمعناها وإدراك الفارق بين كلمة وكلمة، وصيغة وصيغة، ويمكن القول في هذا المجال إن الزيات فيما يبدو كان يميل إلى استخدام اللفظة بمعنى محدد، ولا يعتقد بوجود المترادفات، أو أن الكلمة يمكن أن تحل مكان كلمة أخرى ما دام معناهما متقاربًا، ولعلّ هذا أثر من آثار ثقافته العربية العميقة، واضطلاعه بمعالجة لغتها في المجمع اللغوي؛ حيث يذهب بعض علماء العربية بأن لا وجود للترادف أصلًا، وهو ما تذهب إليه بعض الآراء اللغوية الحديثة[1].

ولعلّ هذا يفسر استخدامه لأكثر من لفظة متقاربة المعنى في العبارة الواحدة، فتأتي اللفظة التالية لتستكمل وتوضح معنى عجزت عنه اللفظة السابقة وهكذا..

---

(١) راجع: ستيفن أولمان ـ دور الكلمة في اللغة- ترجمة وتعليق د. كمال بشر، القاهرة سنة ١٩٧٥م ص ١٠٤ وما بعدها.

وبناء عليه يمكن فهْم العبارة التالية مثلًا، ويتحدث فيها عن سعد زغلول وطلعت حرب.

«وثِقَ الناس بالزعيمين الخطيرين، فجادوا للأول بالأنفس فشاد بيت الأمة، وكوّن الرأي العام، وألّف الوفد. وجادوا للآخر بالأموال فشاد بنك مصر، وأنشأ شركات مصر، وكوّن ثروة مصر، وربى سعد باشا لوطنه شبابَ جهادٍ وتضحية كانوا منه مكانَ القلب الشاعر، والحس المدرك والروح الملهم، وربى طلعت حرب باشا لشعبه شبابَ اقتصادٍ ورويّة، كانوا منه مكان البصيرة الحازمة، واليد العاملة، والعقل المنظم»[١].

فإذا نظر القارئ إلى الأفعال (شاد، وكون، وألف) ، فإنه سوف يجد عنصرًا مشتركًا في المعنى يجمع بينها، وهو: ابتكار شيء جديد، ولكنه سوف يدرك أن شاد تختلف عن كون، وتختلف عن ألف أيضًا، فلكل واحدة مدلول دقيق، يتناسب مع أداء معين، فإذا ارتبطت «شاد» بالبناء، فإن «كون» تتعلق بإيجاد وتحقيق أمور شتى قد يكون البناء واحدًا منها، وكذلك «ألف» التي تعني التأليف بين عناصر متعددة، وقد تكون متنافرة، أو متآلفة، مادية أو معنوية، وكذلك في استخدام لفظتي «جهاد وتضحية» فالجهاد إذا حمل شيئًا من معنى التضحية فإنه لا يحمل كل معانيها، والعكس صحيح، ويمكن القياس إلى ذلك في «القلب الشاعر، والحس المدرك، والروح الملهم» وأيضًا في لفظتي «اقتصاد وروية» و«البصيرة الحازمة» واليد العاملة، والعقل المنظم...».

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٢٤.

إن كل كلمة تحمل معنى، وتؤدي دورًا، وتقوم بمهمة، وهذا ما ينفي- بطريقة أو أخرى- تهمة «القوالب الجاهزة والتنكر للبلاغة» التي وجهت للزيات وأسلوبه، وأيضًا يثبت تطابق فهمه النظري وأداءه التعبيري لما عناه «بخصوصية اللفظ» حين تحدث عن أصالة الأسلوب في دفاعه عن البلاغة حين قال:

«أمّا خصوصية اللفظ فهي دلالته التامة على المعنى المراد، ووقوعه الموفّق في الموقع المناسب، وآية مطابقته لمعناه ومبناه أنك لا تستطيع أن تبدله ولا تنقله»(١).

ولكن هل حافظَ «الزيات» حقًّا على هذه الخصوصية؟

والإجابة على هذا السؤال تقول: نعم، لقد حافظ «الزيات» على هذه الخصوصية إلى حدّ كبير، ولكنه لم يسلم من الوقوع في بعض المآخذ، حيث بدا في بعض الأحيان يعاني من صعوبة الأداء، وتكلّف الألفاظ. وفي النص التالي نموذج حين تتخلى «الطبعية» عن أسلوب الزيات، ويبدو كأنه يؤلف الكلام عنوة مستخدمًا عقله الواعي الذي يركّز على الألفاظ والعبارات دون أن ينطلق سهلًا وسلسًلا في توصيل المعنى والفكرة. يتحدث عن جمال سماء الريف فيقول:

«أي جمال أملك للنواظر والخواطر من جمال السماء الريفية، وقد زينتها رياح الخريف بفزعات من الغيم الرقيق، كأنها القطعان البيض ترتعُ في المروج الخضر؟ هذه السماء بألوانها السحرية المختلفة التي تتعاقب عليها تعاقب الساعات، تنطبق على أرض كرقعة الفردوس لا ترى فيها خلاء ولا عراء ولا وحشة، ولا تسمع فيها لغوًا ولا تأثيمًا إلّا هتفات الطير الحائمة على أعذاق النخل اليانعة وسنابل الذرة النضيرة، وإلا شدوات الرعاة قد كوموا الحشيش أمام الماشية، وتحلقوا حول النار

(١) دفاع عن البلاغة، ص ٨٢.

المشبوبة يشوون عليها أمطار الذرة وصغار السمك، ثم يأكلون ويغنون في لذة وبهجة»[1].

يبدو النص، وكأنه قد حشى حشوًا، وترهّل ترهلًا، خاصة بعد أن استخدم كلمات غير مألوفة مثل «فزعات» و«وأعذاق» و«أمطار». واضطر إلى شرح معانيها في حاشية الكتاب، ثم هذا التشبيه البعيد عن الذهن: (رقعة الفردوس) والاستطراد في شرح وجه الشبه، بطريقة تنسي القارئ قضية «السماء الريفية وجمالها».

والزيات كبقية أعلام مدرسة البيان يجنح إلى استخدام الألفاظ الغريبة والغير المألوفة، ففي المجلد الأول من وحي الرسالة يمكن أن يعثر القارئ على هذه الكلمات في الصفحات الموضحة أمام كلّ كلمة:

(جواشق ٣٧ ــ جرجر ٣٨ ــ الأهراء ٦٠ ــ الحمى الصالب ــ ٢٣٧ ــ المسبوتة ٢٣٧ ــ أطورة الشوارع، سدح الميادين ٣٢٠ ــ رهج الغبار، سرف المطر، قتم ٣٢٠ ــ الرديف (بمعنى عساكر الاحتياط) ٣٢٣ ـ تحرفانه ٣٢٣ أفاريز الشوارع ٣٢٦ ــ سقاط الحديث ٣٢٨ ــ يجذّ ٣٤١ ــ تجرم العام ٣٤٦ ــ الأيدة ٣٤٨ ــ الهيل والهيلمان ٣٥٠ ــ يتقمع ٣٥١ ــ انخرع متنه ٣٥٥ ــ فمه الأهرت ٣٥٦ ــ ترأرئ ٣٥٦ ــ شعره الأشمط ٣٥٦ ــ البأ والسليط ٣٧٧ ــ محاقر العمل ٣٨٢ ــ البرسيم المؤزر ٣٩٥ ــ سجسج ٣٩٦ ــ فزعات، أعذاق، أمطار، الأهراء، الغيطان ٣٩٧ ــ النغل ٤١٨ ــ الأخشم ٤٢٩ ــ كله ٤٤٦ ــ مذاعا يتمزى ٤٦٠ ــ حدث ٤٦١ ــ قرحة ساعية ٤٦٧ ــ المعتفون ٤٧٠ ــ الربعي ٤٧١ ــ الحرفاء ٤٧٥ ــ يتضاغون من السغوب ٤٧٧ ــ المنة ٤٧٧ ــ كادي الشباب ٤٨٢).

---

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٩٧.

وفي «وحي الرسالة»- المجلد الثالث، سوف يعثر القارئ على مثل هذه الألفاظ والعبارات أيضًا:

(الأشجار الغين ٥ ــ هدوان ١٣ ــ مكوس وتخرم ١٣ ــ العبران ١٤ ــ زفيف الريح وشفيف البرد ١٥ ــ جهومتها ١٩ ــ نواكس ٢٤ ــ مفاليك ٢٦ ــ خنزوانة ٣٠ ــ الشابل ٣١ ــ يهتش ٣٦ ــ مخدج ٣٨ ــ بس ــ ٥٨ ــ المراشة ٧٤ ــ الجو المتماطر ٨٨ ــ عظموت ٩٢ ــ البخترة ٩٥ ــ جنادب في أجادب ٩٧ ــ السلال (بمعنى السل) ١١٧ ــ أرهج ١١٩ ــ أوقص العنق، أخوص العين، أكزم الأنف، أهرت الشدقين ١٢٤ ــ قاقت ١٢٧ــ مساهلة ١٣٤ ــ شرفاء الأذن ١٤٤ ــ افترش المدر، الجشب ١٤٥ ــ المواحل ٤٧ ــ شبا وجهها ١٤٨ ــ عمولا ١٥٨ ــ الجام بمعنى الكأس ١٦١ ــ منضور. مسجور ١٦٣ ــ خيس ١٧٢ ــ مثوفة ٢٠٧ ــ تتفارس ٢١١ ــ هوشت ٢١٢ ــ تعادت ، عباديد ٢٣١ــ تتسلف ٢٣٥ ــ مصرعون على عمد ٢٥٢ ــ يرحض ٢٥٤ ــ الفيش ٢٥٧ ــ الثمال، الطنوف ٢٦٠ ــ شخط ونطر ٢٩١ ــ كسعت ٢٩٣ ــ الفتوات، الشكل ٢٩٧ ــ رقوه ٣٠٦ــ أجمت ٣٠٨ ــ ملاغم ٣١٢ ــ أزلقهم، يتسعر ٣٢٩ ــ الشخير ٣٣٣ ــ غرزة ٣٣٤ ــ حضأ النار ٣٣٦ ــ رأم ٣٣٩ ــ موجان ٣٤٤ــ رأرأت ٣٤٨ ــ هلاهل ٣٥٢ ــ ضربان، اللعس ٣٥٥ ــ الكوانين، أرواقهم ٣٥٧ ــ وقاح ٣٥٨ ــ وجئت ٣٥٩).

كذلك، يمكن للقارئ أن يجد في المجلد الرابع من «وحي الرسالة» ألفاظًا أخرى يكاد يتفرّد الزيات باستخدامها، وإن كانت تميل في أغلبها إلى المعجم الذي يكثر العامة من استخدامه، وهي فصيحة بالأصل أو بالقياس والاشتقاق.. وها هي بعض الألفاظ:

(يزيط ٣٥ ــ القباح ٤٤ ــ ذبل الحمام، البؤساء ٥٣ ــ السروح إلى المرعى ٥٤ ــ ظم حياته ٦٠ ــ لقانة الذهن ٦٢ ــ مغاليك العامة ٦٨ ــ مسطرين ٦٩ ــ فلا شخط ولا نطر ٨١ ــ يرحضون ٨٣ ــ مناسر (جمع منسر) من اللصوص ٨٦ ــ لاتختشي ١٠٤ ــ حميلة ــ شواطين ١٤٨ ــ النواتي ١٥٧ ــ الشكوك (جمع شكل) ١٦٥ ــ اللعس ١٧٨ ــ غيطان ١٧٩ ــ غلث الرز ١٨١ ــ الصيت ١٨٢ ــ مسبوتة ١٨٣ ــ لاصب ١٨٤ ــ زعبوطه ١٨٤ ــ الدهل ١٩٠ ــ يتدهدى الكزماء ١٩١ ــ كرب النخل ١٩٣ ــ الجاسية ينود، هيعة ١٩٤ ــ يهدج ١٩٦ ــ وتهك ١٩٦ ــ مردوع ١٩٧ ــ طنول ٢٠١ ــ يزيطون ويعيطون ٢١١ ــ كلبوشة (طاقيته الصوف) ٢١١ ــ زمال ٢١٩ ــ الدريزين ٢٣٣).

لقد طبّق الزيات في استخدامه للألفاظ منهجه في التوفيق بين الفصحى والعامية حيث يعتقد بضرورة إمداد الفصحى بما تزخر به العامية من مصطلحات الحضارة ومستحدثات الحياة ومختارات التعبير، ويهدف من وراء ذلك إلى تضييق المسافة بين اللهجتين، وتتولّد لغة واحدة فيها من الفصحى السلامة والجزالة والبلاغة والسمو، وفيها من العامية: الدّقة، والطبعية، والحيوية، والوضوح[١]. ولعل اتجاهه إلى الاستفادة بالعامية يرجع إلى ما فيها إيحاءات ودلالات اكتسبتها من البيئة، ولا تفي بها مفردات الفصحى.. ومن ثمّ، فإن القارئ يلمس جرأة الزيات في الاتجاه إلى الاشتقاقات واستخدام الصيغ التي ينحتها من كلمات أجنبية، أو القياس على أوزان غير مألوفة لبعض الألفاظ.

---

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ١٢٣.

فهو مثلًا يشتق الفعل «تموسق» من لفظة الموسيقى، ويرى أن من حقنا كعرب أن نقوم بمثل هذا العمل[1] ويستخدم الفعل (أوف) غرسها بمعنى أصابته الآفة، و(أدبت) مأدبة بمعنى أقامت مأدبة، وكذلك يشتق من فرنسا الفعل (تفرنس)[2]، ومن الأفعال التي استخدمها ويبدو متفردًا في استخدامها الفعل «تسبيل» في قوله: «تسبيل أنفسهن للأشقياء» أي جعل أنفسهن مراحًا مباحًا للأشقياء، وللمعنى في العامية مدلول أدق؟ وكذلك الفعل «تكتيب» الغواني أي جعلهن يكتبن[3]، كما استخدم الزيات ألفاظًا سواء كانت أفعالًا أو أسماء معتمدًا على ميله إلى النحت الخاص الذي يؤدي المعنى الكامل دون أن يعبأ بالقياس المشهور.. أو المشتق المتداول، ومن أمثلة ذلك قوله:«تعسل النحلة» أي تقوم بصنع العسل، وقوله: «يرتاح للخير ويهتش» أي يهش ويسعد للخير، وقوله: «استجملت الناقة» أي تشبهت بالجمل، وهو عكس المثل الشهير «استنوق الجمل» وغير ذلك من الأمثلة كثير[4].

وقد شارك «الزيات» في الترويج لبعض المصطلحات التي اشتقها غيره من الكتاب، مثل مصطلح «احتقلال»، ويعني الاستقلال المزيف الذي منحه الاستعمار لبعض الدول، وهذا المصطلح منحوت من كلمتي «احتلال » و«استقلال»[5].

---

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٦٢.

(٢) السابق، صفحات ٤١٢، ٤١٨ على الترتيب.

(٣) في ضوء الرسالة، ص ٢١، ٢٢ على التوالي.

(٤) وحي الرسالة، ج ٣ صفحات ٦، ٣٦ ، ٢٥٢ على الترتيب.

(٥) السابق، ص ٨١.

ويبدو استسلام الزيات واضحًا لبعض المصطلحات الأجنبية الشائعة مثل «فرملة» و«الروتين» و«أرتستات» و«المودرنة للمودرن»، و«اليانسلامزم»[1] و«الكابين» و«الكازينو» و«الإيديال»، و«الأتمبيل» و«الإيتيكيت» و«الشمبانيا» و«الفترينات» و«الصالات»[2].

بيد أنه قام بتعريب بعض الكلمات الأجنبية في خلال كتاباته، وهي عن الفرنسية غالبًا، مثل «الفيلا» واستخدم بدلًا عنها «الدارة» و«الأكشاك» واستخدم بدلًا عنها «الجواسق» و«المانكير» وهو طلاء الأظافر، واشتق له اللفظ «تدريم»[3].

ومن منطلق اعتماده على منهج التوفيق بين الفصحى والعامية، فإنه استخدم كلمات عامية، وحوارات عامية تمامًا، وهو استخدام نادر على كل حال، ومنه قوله على لسان بعض «المساطيل»:

«أنت تمشي – اشمعنى؟ زي الحمار! أه ! أه !».

«أنت تاكل – اشمعنى؟ زي الغول! أه ! أه !»[4].

وقد استعان بالأمثال العامية وأثبتها في بعض مقالاته من خلال تصويره لوجدان العشب المصري، وهي مرتبطة بالأرض والفلاح مثل: «اللي ما يلم النعمة يعمى»

---

(١) السابق، صفحات ٣٠، ٤٣، ٨٥، ١٣٣، ٢٣٠ على التوالي.

(٢) وحي الرسالة، ج ١ صفحات ٣٨ ، ٣٩، ٤٤، ٣٤٦ ، ٤٧٠ ، ٤٧٩ ، ٤٨٣ على التوالي أيضًا.

(٣) السابق، صفحات ٢٣، ٣٧ ، ٤٩٠ بالترتيب.

(٤) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٣٣٤، وانظر أيضًا: وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٤٤ حيث اقتبس بعض الأناشيد والأغاني الشعبية باللهجة العامية، وانظر كذلك: وحي الرسالة، ج٤ ص ١٧٩، ٢٠٤، ٢٠٥ حيث مزج في حواره بين العامية والفصحى.

و«إذا صح قمح بابه غلب النهاية» و«هاتور أبو الدهب المنثور» و«في برمهات اسرح الغيط وهات» و«بيضت الشاش يا عروسة»[1].

ومن الممكن القول الآن: إن استخدام الزيات للألفاظ العامية قد يكون له مبرره القوي في بعض الأحيان، ولكنه في أحيان أخرى يبدو ثقيلًا وغير ضروري.. بيد أن أهم شيء تجدر الإشارة إليه هو جهد «الزيات» في المجمع اللغوي، والذي ظهر بوضوح في «المعجم الوسيط» حيث شارك زملاءه المجمعيّين في تعريب كثير من الكلمات الأجنبية، وبعث الكثير من الكلمات العامية، ونفض الغبار عن أصولها الفصيحة ، وإثراء اللغة- الحديثة حقًّا.

الجملة:

وقد جاءت معاني «الزيات» واضحة ودقيقة ومبسوطة، وحقق بذلك مقولته عن «طرافة العبارة»، والتي جعل منها الركن الثاني في أركان أصالة الأسلوب بعد «خصوصية اللفظ». ويعني بذلك الركن الابتكار في حكاية الخبر وتصوير الفكر وتقويم الموضوع[2]:

ويجد القارئ- إذا صح التعبير- انسيابًا تعبيريًّا في الجملة عند الزيات، فلا تعقيد ولا غموض، بل أداء متدفق، وسلاسة عذبة، ومن هنا يقل أو يندر أن تحدث عملية تقديم أو تأخير لمعمولات الجملة، بل تأتي الجملة في الأغلب الأعم مرتبة ترتيبًا واضحًا، وعلى نحوٍ دقيق.

---

(١) في ضوء الرسالة، ص ٣٤، ٣٥ ، ٥٠.

(٢) دفاع عن البلاغة، ص ٨٤.

بيدَ أنّ الزيات يستعين على توضيح معانيه بعدد من العناصر المتاحة، فنراه يستخدم التعجب للإثارة، والمبالغة للتأثير.. ويعتمد على التكرار والاقتباس والتضمين، ويستعين بالجمل الدعائية والمعترضة لنفس الغرض.

فالقارئ يراه وقد استخدم التعجب والنداء والاستفهام في عباراته، وحتى في عناوينه مثل: «يا لله.. لفلسطين» لتحريك المشاعر من أجل إنقاذ هذا الوطن قبل ضياعه، ويجنح إلى المبالغة- ومنها ما هو غير مقبول أحيانًا- ليضفي على ما يقول جانبًا من الاهتمام والخطورة، ولا يكون ذلك غالبًا إلّا في القضايا السياسية والوطنية والقومية والدينية التي يستشعر فيها الهزيمة والخسارة، والتمزق والانهيار»[(1)].

ولكنه أحيانًا يستخدم النفي ليفتح شهية القارئ للمتابعة والمشاركة فيما يقول، فتراه يبدأ بعضَ موضوعاته بمثل هذه الجملة: «لا أريد يا صديقي أن تبيض صحيفتي.!»[(2)].

أمّا الجمل الاعتراضية والدعائية فهي تأتي لتسهم في توضيح المعنى، أو التعبير عن تواضع الكاتب، أو تحديد حجم ما يتحدّث عنه، أو التحسر على ما ضاع، أو التأكيد على ما يقول، أو التنبيه على فكرة «ما»، أو التفجع على الراحل الذي يرثيه[(3)].

---

(١) انظر مثلًا: وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٠ ــ ٤١.

(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ص ١٤٣.

(٣) وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٠، وحي الرسالة، ج ٣ ص ٤٠، ١٤٠، ١٤٢، ١٥٩، ١٦٣ على الترتيب.

والتكرار له دورٌ مشابِه أيضًا في التأكيد على المعنى، وهو خاصية مشتركة بين مدرسة البيان، وهو- بوجهٍ عام- يؤدي هذا الدور دون إثقال النص[١].

أمّا الاقتباس والتضمين بالقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأمثال والأغاني الشعبية؛ فهو كثير، ويلاحظه القارئ بوضوح وسهولة، ومن المستحسن الإحالة إلى بعض النماذج لعدم الإطالة[٢].

الصورة:

ولعلّ أهم خصائص الصور عند «الزيات»، اعتمادها على الموروث العقائدي والأدب، واستفادتها من الوافد الأجنبي.. بالإضافة إلى واقع البيئة التي عايشها في القرية والمدينة، ثم إحساسه المرهف وشعوره الدقيق.

ويتّضح اعتماد الصورة على الموروث العقائدي والأدبي في بروز الأثر القرآني والحديث الشريف وما خلّفه الأقدمون من شعر ونثر.

فالزيات، كان أزهريًّا، حفظ القرآن الكريم في الكُتّاب، ودرس التفسير والحديث والأدب في الأزهر، وتثقّف ثقافة أدبية واسعة بمطالعاته الخارجية، وسيجد القارئ في معظم كتاباته احتذاءً للقرآن الكريم، واقتباسًا لآياته، وتضمينًا لنصوص الحديث الشريف، واستلهامًا لصور القرآن والحديث والشعر والنثر القديم جميعًا.

---

(١) انظر مثلًا: وحي الرسالة، ج ٤ ص ٥٦ ـــ ٢٣١.

(٢) انظر مثلًا: وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٤٤، ٣٣٦، ٣٤٣، ٣٤٧، ٤٤٤، ووحي الرسالة، ج ٤ ص ٦٨، ١١٧، ٢٢٨.

ولا يعني هذا أنه كان ناقلًا أو مقلدًا، كلا.. ولكنه كان يستفيد بهذا الموروث في ابتكار الصور الخاصة به، ويضعها في الإطار الذي ينسب إليه وحده، وليتأمل القارئ الصورة التالية:

«أخذت أخطو وئيدًا بين العذارى المتجردات على استحياء وارتباك! فلما لم أجد فيهنّ حتى مَن تتقي النظر باليد، كما فعلت متجردة «النابغة» حين سقط نصيفها، ولم ترد إسقاطه؛ أرسلت نفسي على طبيعتها في هذا الحمى المباح»[1].

وهذه الصورة تذكر بالآية الكريمة: ﴿فَجَآءَتۡهُ إِحۡدَىٰهُمَا تَمۡشِي عَلَى ٱسۡتِحۡيَآءٖ﴾[2].

وبيت النابغة الذبياني:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه		فتناولته واتقتنا باليد

لقد استطاع الزيات أن يستضيء بالآية القرآنية الكريمة وبيت الشعر القديم ليرسم صورة بعيدة لرجل محافظ يمشي لأول مرة على شاطئ أحد المصايف في بلادنا، واكتسبت هذه الصورة خصوصيةً وتفردًا رغم استعانتها بالقرآن والشعر.

ومثل الصورة السابقة هذه الصورة التي رسمها لصبي ضاقت أنفاسه فيقول: «تطير أنفاس الصبي الحالم، ولكنها لا تصعد إلى حيث يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح»[3]. وعلى الفور فإن القارئ يتذكر الآيتين الكريمتين: ﴿فَمَن يُرِدِ ٱللَّهُ أَن يَهۡدِيَهُۥ يَشۡرَحۡ صَدۡرَهُۥ لِلۡإِسۡلَٰمِۖ وَمَن يُرِدۡ أَن يُضِلَّهُۥ يَجۡعَلۡ صَدۡرَهُۥ ضَيِّقًا حَرَجٗا كَأَنَّمَا

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٧.

(٢) سورة القصص، الآية ٢٥.

(٣) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٨.

يَصَّعَّدُ فِي ٱلسَّمَآءِۚ ...﴾[١]، وقوله تعالى: ﴿مَن كَانَ يُرِيدُ ٱلْعِزَّةَ فَلِلَّهِ ٱلْعِزَّةُ جَمِيعًاۚ إِلَيْهِ يَصْعَدُ ٱلْكَلِمُ ٱلطَّيِّبُ وَٱلْعَمَلُ ٱلصَّٰلِحُ يَرْفَعُهُۥۚ ...﴾[٢].

وكان لثقافة الزيات الأجنبية – خاصة الفرنسية– أثرها الفعال في تطعيم الصورة لديه بعناصر جديدة وطعم جديد، وساعده على ذلك تمرّسه بالترجمة أو التعريب.. لقد دخل بالثقافة الأجنبية إلى عالمٍ آخر يجعل الصورة واضحة وطريفة ومتميزة، فهو مثلًا حين يتحدّث عن الاستبداد والمستبدين في مصر، يذهب بذاكرته إلى ما جرى في تاريخ الرومان وما فعله نيرون بروما، حين أحرقها ولم يعبأ بما يجري، وراح يغني على أطلالها:

«قل لأولئك الذين أحرقوا رومة وما زالوا يعزفون أناشيد الجحيم على أوتار نيرون: ماذا جنى هذا الشعب الكريم حتى سفّهوا حقّه في الحياة، وأضاعوا نصيبه من الحرية»[٣].

ويذهب إلى حدّ استخدام تصورات الفرنسيّين ورموزهم في مخاطبة فرنسا من أجل الحياة المنشودة للشعوب المستعمرة، مشيرًا إلى مبادئ الثورة الفرنسية، وعلمها:

«وليس من معاني السلام المهانة، ولا من دلالات الإسلام الاستكانة! إنما هما الحياة القائمة على الحرية والإخاء والمساواة. وهي الأقاليم الثلاثة التي رسمتها الثورة على علمكم المثلث»[٤].

---

(١) سورة الأنعام، الآية ١٢٥.

(٢) سورة فاطر، الآية ١٠.

(٣) وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٣١.

(٤) السابق، ص ٢٩٨.

وقد استفاد «الزيات» في تصويره بما أنتجته المدنية الحديثة من مخترعات وآلات؛ فأدخلها ضمن عناصر ثورته، وتعد أثرًا من آثار استفادته بما قدمته الثقافة الأجنبية.

وللقرية والمدينة دور كبير في الصورة عند الزيات، وقد كان بحُكْم انتمائه للريف وحبّه له، ولجوئه إليه عندما يضيق بواقع المدينة؛ أكثر وعيًا بمكونات القرية: عناصرها وأفكارها وتصوراتها.. ولذلك يجد القارئ في معظم ما كتبه الزيات ملامح الصورة، وقد طبعته القرية بطابعها الخاص فيشم رائحة الحقول والدور، والحيوانات والطيور، والمصطبة والجُرن، وقسوة الإقطاع وبؤس الفلاحين، وغير ذلك من الملامح والرؤى التي تدل على الريف وتشير إليه.

أمّا المدينة، فلها مثل ما للريف من أثر في الصورة عند «الزيات»، ولكن يبدو أثرها أضعف من أثر القرية.. ولعل هذا يرجع إلى شدة ارتباطه بالريف وحبه للقرية كما سبقت الإشارة.. وها هو يصور بعض سكان القرى، وتأخذ الصورة حجمًا عريضًا وبعيدًا حين يضعها في صورة مقابلة:

«سكان هذه القرى العشرين يعيشون هُم وماشيتهم في أكواخ من اللبن لا تدخلها بهجة الطبيعة ولا تعودها رحمة الله.. تقوم على أقذار البرك وفوق سباخ الأرض، وعلى ظهورها المراحيض وفي بطونها المزابل، والمالكان المدللان يغطان بين الحرير والذهب في قصور تطاول السماء، ورياض تنافس الجنة»[1].

ويتمتع الزيات بإحساس مرهف وشعور شفاف تجاه الصورة التي يكونها، ولعل هذا ما يفسر تفوقه في الإحساس اللوني أو الشعور بالألوان، وقد سبقت الإشارة

---

(١) وحي الرسالة، ج ٢ ص ٣.

إلى ذلك عند الحديث عن الوصف، ويمكن للقارئ أن يطالع النص الذي ورد هنالك عن «الطبلاوي» أحد مخلفات الحرب العالمية الثانية، ليرى شعور «الزيات» وإحساسه المتفوق بالألوان.

ويمكن القول الآن: إن مفردات الصورة التي ألحّ عليها «الزيات» تتركز في المفردات التالية:

الفصول الأربعة ــ البحر ــ السماء ــ الجنة ــ جهنم ــ الدم ــ الوضوء ــ الخبر ــ الشر ــ الطيور ــ الحيوانات ــ النعيم ــ العذاب ــ الظل ــ الضوء ــ الأشجار ــ الصحراء ــ النحل ــ الخمر ــ الصوت ــ الصمت.

وعلى ضوء عناصر الصورة ومفرداتها لدى «الزيات» يمكن تحليل ألوان البيان المختلفة.

في التشبيه يستخدم الزيات كاف التشبيه بكثرة، وتأتي التشبيهات متفردة ومتميزة ولها خصوصية الابتكار الأدبي.. ويمكن أن نقرأ نماذج عديدة من التشبيهات والتي تعتمد على خصائص الصورة في أدب صاحب الرسالة، وها هي بعضها:

انتفش انتفاش العهن ــ إن غضب الشعوب كغضب الطبيعة ــ ولكن فينا من يؤلم ولا يلد، كالعوسج ومن يورق ولا يثمر كالصفصاف، ومَن يضر ولا ينفع كالهالوك، ومَن يرتفع ولا يستحق كالعليق ــ ثم تكون عاقبة الجيش العرمرم والعتاد الضخم هزيمة تشبه الصفعة على القفا العريض أو بالصقة في الوجه الصفيق ــ دخل المهدي دار حمدان كما دخل موسى دار شعيب»[1].

---

(١) وحي الرسالة، ج ٤ صفحات ٤٤، ٦٤٩، ٥٦، ٥٧، ٢٢٤.

ويلاحظ على التشبيه عند الزيات إصراره- في بعض الأحيان- على الاستطراد في شرح وجه الشبه، ممّا يكاد يحول التشبيه إلى أداة «تعطيل» وليس إلى أداة «تحريك» وتوضيح للمعنى.

وهناك إلحاح غير مفهوم على استخدام «رموز مسيحية» في بعض التشبيهات؛ حيث تكررت أكثر من مرة مثل تشبيهه التالي:

«فكان الثلاثة أشبه بالأقانيم المسيحية الثلاثة، متحدين في الروح، متعددين في الجسد، فحافظ هو الأب، وأمين هو الابن، وعقيلة هي روح القدس»[1].

وهناك تشبيهات تبدو غريبة وثقيلة مثل: «كأنني السمكة الغريبة تفقد الاختيار وتخشى كل شيء» [2] فلا علاقة بين السمكة والغربة، ثم ما علاقتهما بالاختيار والخوف أو الخشية؟ إنه تشبيه بعيد عن الذهن، وغير مقبول.

ويرتبط بهذه القضية المبالغة في التشبيه، خاصة في تشبيهاته المتعلقة برسول الله- e- والصحابة من بعده، فهو مثلًا حين يتحدث عن علاقة محمد فريد بمصطفى كامل يقول: «فكان منه مكان أبي بكر من محمد»، ثم يقول عن محمد فريد: «بذل في سبيل الوطن ما بذل عثمان في سبيل الدين»[3] وهي تشبيهات غريبة رغم قربها إلى الذهن، فما أبعد الفارق بين أبي بكر وعثمان وبين مصطفى كامل ومحمد فريد، مع إجلالنا للرجلين الأولين، واحترامنا للرجلين الأخيرين.

---

(١) السابق، ص ٢٣، وانظر «في ضوء الرسالة» ص ١٣٩، وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٩٨.

(٢) وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٧.

(٣) وحي الرسالة، ج ١ ص ٤٠١ ، ٤٠٢.

ومهما يكن من شيء، فإن التشبيه عند الزيات، رغم المآخذ- يبقى متميزًا بخصوصيته وتفرّده. وهو في كل الأحوال يحدث نوعًا من الحيوية ويشدّ إليه الانتباه.

أمّا المجاز، فهو كثير، وأمثلته كثيرة، ويمكن للقارئ أن يطالعها بسهولة، وهو في عمومه مجازٌ لطيف ودقيق وفريد.. ومنها قوله عن المستعمرين الأوروبيّين وعلاقتهم بالمصريين المسلمين: «ومضوا في ظلال الأمن يعقدون من دمائنا الذهب» وقوله عن رغبة المصريّين في حكم طاهرٍ ونزيه «نريد أن ندخل العهد الجديد في لباس الإحرام» وقوله عن أدعياء الكتابة «فإذا تمضمض بالجملة أو الجملتين وتوقف وتأفف»[1].

وكذلك الحال في الكناية، ومن أمثلتها الطريفة قوله كناية عن قلة البذل في الطعام: «وضيقت المطبخ» أو قوله عن الموت «حل أصدق المواعيد»[2].

أمّا الاستعارة، فيظهر فيها- بوضوح- الإحساس اللوني والتصويري لديه، ومن أمثلتها: «أصبحت القاهرة دامية البيوت»، «زفرت جهنم زفرتها السنوية كما تزعم الأساطير، فعقدت على وجهي الوادي غشاءً من سموم..». «انتفخت لغاديد الشر فتهور بالكلام وتهدد بالمعارضة»[3].

والاستعارة- بوجه عام- تبدو أكثر عفوية وتأثيرًا من التشبيه، ويمكن وصفها بالطبيعة حيث تأتي بلا مآخذ ولا تحفظات في معظمها.

---

(١) السابق، ص ٢٩٦، ٣٣٤، ٣٣٧ بالترتيب.

(٢) السابق أيضًا، ص ٤٧١، ٢٩١ بالترتيب.

(٣) وحي الرسالة، ج ١ ص ١٦، ٢٢٧، ٣٧١.

وقد ساعدت ألوان البديع المختلفة على صبغ أسلوب «الزيات» بطابعه المتميز، فقد استخدم السجع والازدواج والطباق والمقابلة والجناس بصورة جيدة، وغير متكلفة، وقد دافع دفاعًا مجيدًا عن استخدام البديع عندما شنت الحملة على السجع.. وخصص صفحات هامة في «دفاع عن البلاغة» ليؤكد أن الاستخدام الصحيح والطبيعي للبديع، يفيد الأسلوب ويرقيه، أمّا التكلف والإغراب والتعقيد باسم البديع فمرفوض رفضًا باتًّا وقاطعًا[١].

وقد طبّق الزيات رؤيته بصورة طيبة، فاستخدم ألوان البديع المختلفة، وإن كان الازدواج أكثرها وجودًا في كتاباته. ويأتي استخدام البديع طبيعيًّا ودون تكلف أو افتعال، وتبلغ المقابلة الطباق ذروتها في الأداء الجيد لديه.. ومن أمثلة السجع الذي يأتي تلقائيًّا في ثنايا الكلام: «وليس من معاني السلام المهانة، ولا من دلالات الإسلام الاستكانة»[٢] ويبدو في هذا المثال جانبٌ من الترصيع الجميل غير الثقيل.

ومن نماذج الازدواج قوله متحدثًا عن حال المسلمين المعاصرين: «فلينظر اليوم شعبُ محمد وأتباع محمد ماذا في نفوسهم من دينه، وماذا في أخلاقهم من خلقه، وماذا في أيديهم من تراثه؟ فإن وجدوا أن دينهم أصبح رسماً محيلًا في نفوس الخاصة، وأثرًا مشوهًا ضئيلًا في نفوس العامة، وأن أخلاقهم فقدوها يوم فقدوا الحرية، وأضاعوها يوم أضاعوا الملك، وأن تراثهم أصبح نهبًا مقسماً بين شذاذ الشعوب وذؤبان الأمم؛ فليفيقوا من النوم، وليخففوا عن القدر اللوم، فإن الله لا يظلم الناس مثقال ذرة»[٣].

---

(١) دفاع عن البلاغة، ص ١١٣ ـ ١١٩.

(٢) وحي الرسالة، ج ١ ص ٢٩٨.

(٣) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٢.

وواضح من هذا النموذج اعتماده على التوازن الداخلي بين الجُمل وبعضها، واستعانته بالسجع والجناس الناقص، والطباق.. مما أعطى للكلام وقعًا مؤثرًا، وحيوية جذّابة. وخوف الإطالة؛ فلعلّ من المفيد الاكتفاء بمثال واحد للمقابلة، وهي أبرز الألوان البديعية لديه بعد الازدواج، يتحدث عن حال الفلاح تحت حكم الإقطاع فيقول:

«فما دام الفلاح- وهو سواد الشعب- معدودًا في دور الأرض، يزرع ليأكل ويحفر لينام، ولا يهمّه إن ظلم حكّامه أو عدلوا، وجدَّ زعماؤه أو هزلوا، سواء عليه أخرج المحتلّون أم بقوا، وسعِدَ مواطنوه أم شَقوا، فهيهات أن يكون لنا رأي عام وحكم صالح ودستور صحيح ووطن مستقل، ومتى استنار ما أظلم من نفسه، واستيقظ ما غفا من حسه؛ أدرك أنه مصدر السلطة وموردُ الثروة وعماد الأمة»[١].

ويمكن القول إن الزيات حقّق في أسلوبه الصفاتِ الثلاثَ التي وضعها للأسلوب في كتابه دفاع عن البلاغة، والتي حدّدها في: الأصالة، والوجازة، والتلاؤم. وأنه قد استطاع أن يبني أسلوبه معتمدًا على الهندسة البيانية، فبرع في الوصف وتفوق في تتبع الدقائق ونجح في أداء معانيه، وساعده على ذلك قدرة لغوية متينة الأساس وتشوق إلى إثراء المعجم العربي الحديث، مستعينًا بعد ذلك بالتصوير المتميز والفريد الذي يهتف للبلاغة العربية ويدافع عنها، ولا يتنكر لها أو يجفوها بحال من الأحوال.



(١) وحي الرسالة، ج ٢ ص ٢٧.

الفصل الرابع

التيار التصويــري

الفصل الرابع

التيار التصويري

يعتمد التيار التصويري على إبراز الأفكار والمعاني في هيئة مجسمة وحيَّة ومتحركة، ويستعين في ذلك بالعناصر اللغوية والبلاغة والتخيلية والفكاهية المختلفة في صنع هذه الهيئة وتشكيلها، وتلوينها بالألوان المناسبة، والظلال والأضواء اللازمة، وإقامة النسب الهندسية والمساحات التكوينية بما يتلاءم مع طبيعة المعاني والأفكار المطروحة للمعالجة.

ويميل هذا التيار إلى التعامل مع العنصر «الكاريكاتوري» بصورة شبه أساسية، إذ يمثل «الكاريكاتور» عاملًا فعالًا في تجسيم الهيئة الفكرية والمعنوية تجسيمًا حيًّا ومتحركًا. ولعل جانب المبالغة في «الكاريكاتور» هو سرُّ الحركية والحيوية في الفكرة المعالجة.

ومع وجود العنصر الكاريكاتوري، فإن العناصر الأخرى تأخذ دورها في رسم الأبعاد الأسلوبية في التيار التصويري.

فالعناصر اللغوية في اللفظ والجملة تخدم التيار عن طريق استخدام المفردات المنتقاة والتي تعبر بدقة عن المعنى المراد، وكذلك الجملة التي تبدو إنشائية في كثير من المواضع، وتستعين غالبًا بالنفي والتعجب والاستفهام الإنكاري تسهم في تجسيم المعنى، وإبرازه، وتلوينه.

وتتآزر العناصر البلاغية خاصة في الجانب البياني وما يتعلق باختيار التشبيهات والألوان البديعية على وجه التحديد، في إضافة الرتوش التحسينية، والقيم اللونية التي تثبت المعنى المصور في اللوحة التعبيرية.

ويلعب الخيال دورَه الهام في اختراع وابتكار الهيكل العام للبناء التصويري، خاصة ما يتعلق بجانب المبالغة الكاريكاتورية، والتي تقود إلى بثّ التدفق الحيوي الحركي والفعّال في عملية التصوير.. خاصة إذا امتزج الخيال مع العناصر الفكاهية والطرائف.

وفيما يلي تطبيق على أسلوب «البشري» الذي يمثل التيار التصويري في مدرسة البيان في النثر الحديث خيرَ تمثيل. وسوف يرى القارئ أهم الخصائص الأسلوبية لدى «البشري» والتي تشكل علامات بارزة في نتاجه النثري.

الخاصية الرئيسية:

يعد التصوير البياني الخاصية الأولى في نثر البشري، وخاصة في كتابه «في المرآة» الذي صور فيه عددًا من الشخصيات السياسية والأدبية والاجتماعية والاقتصادية، وتكاد تتكامل في هذا الكتاب كل عناصر التيار التصويري في مدرسة البيان.

وأسلوب البشري في هذا المجال يميل إلى الترسل والانطلاق، وإن كان يعتمد في بعض المواقع على التوازن بين الفواصل، ويستعين بالعناصر اللغوية والبلاغية والتخيلية والفكاهية في أسلوبه التصويري. ولعل المثال التالي يوضح معظم الملامح التصويرية التي يعتمدها التيار التصويري، يقول «البشري» عن «حافظ إبراهيم»:

«جهم الصوت، جهم الخلق، جهم الجسم، كأنما قدّ من صخرة في فلاةٍ موحشة، ثم فكر في آخر ساعة في أن يكون إنسانًا، فكان «والسلام»! أمّا ما يدْعَى فمُه فكأنما

شقّ بعد الخلق شقًّا، وأمّا عيناه فكأنما دقتا بمسمارين دقًّا، وأمّا لون بشرته- والعياذ بالله- فكأنما عهد به إلى «نقاش» مبتدئ تشابهت عليه الأصباغ والألوان فداف أصفرها في أخضرها في أبيضها في «بنفسجها»، فخرج مزجًا من هذا كله لا يرتبط من واحدٍ بسبب، ولا يتصل بنسب، وإنك لو نضوت عنه ثيابَه وألبسته دراعة من دونها سراويل، وأفرغت عليه من فوقها جبة ضافية، وتوَّجْته بعمامة عظيمة متخالفة الطيات؛ لخلته من فوْرك دهقانًا من دهّاقين الفرس الأقدمين! فإذا جردتَه كلّه وأطلقته في البر حسبته فيلًا، أو أرسلته في البحر ظننته درفيلًا!.

ولكن!.. ولكن اكشف بعد هذا عن نفسه التي يحتويها كلُّ ذلك، فلا والله ما النور بعد الظلام، ولا العافية بعد السقام، ولا الغنى بعد البؤس، ولا إدراك المنى بعد طول اليأس؛ بأشهى إليك، ولا أدخل للسرور عليك مِن هذا حافظ إبراهيم»[(١)].

إنّ هذا النص يمثل جزءًا من أجزاء الصورة الكبيرة التي رسمها «البشري» «لحافظ إبراهيم»، ومع ذلك فإنه يعقد عن طريق المقارنة والتظليل والإضاءة، صورة حيّة وجذابة ومشوقة، فبينما يرى القارئ الصورة المادية التي تتناول هيئة «حافظ إبراهيم» وشكله الخارجي في إطار «كاريكاتوري» يعتمد على التشبيهات الطريفة والمضحكة؛ فإنه يجد الصورة الحقيقية لروح «حافظ إبراهيم» ونفسيته، أو شخصيته من الداخل.

ويلاحظ القارئ أن «البشري» قد اعتمد في تصويره على فواصل قصيرة، سريعة الإيقاع، وتقوم على التكرار حين تستدعي الضرورة التصويرية، كما في قوله: «.. جهم الصوت، جهم الخلق، جهم الجسم..» ووصف الجهامة هنا من خلال التكرار

(١) في المرآة، ص ١١٤ ــ ١١٥.

يعطي انطباعًا قويًّا في الذهن والعين بالشكل الموحِش للهيئة التي يصورها، خاصة حين يستعين بتشبيه يتناسب لونيًّا مع هذه الهيئة، وهو صخرة الفلاة «الموحشة».. ثم تأتي لمسة لونيّة شعبية مُستقاة من الدعابة والأداء العامي حين يتحدث عن حافظ، فيقول: «.. ثم فكر في آخر ساعة في أن يكون إنسانًا (والسلام!) ..وكأن حافظًا هو الذي فكّر حقًّا! وجعل هذا التفكير يتناغم مع الجهامة الصخرية والصحراوية الموحشة، والتي لا تدل على الحياة والحركة، ومع ذلك كان إنسانًا «والسلام».. ومدلول كلمة (والسلام!) في الذهن الشعبي أو الأداء العامي تختلف بالضرورة عن معناها المعجمي، فإنها لا تعني حالة السلم بين الأفراد أو الجماعات أو الدول، ولا تعني أيضًا التحية الإسلامية المتبادلة بين الناس، ولكنها تعني في مفهوم العامة الشيء الذي لا أهمية له.. وإن كان موجودًا في الواقع، ويشغل حيزًا من هذا الوجود.

وينتقل «البشري» إلى تصوير الفم والعينين ولون البشرة، ويعتمد على اللفظة الساخرة الضاحكة، والتشبيه الطريف المبتكر، فيثير من الفكاهة أكثر ما يثير من التأمل والتفكير.. ويعطي «البشري» في هذا المجال للعنصر «الكاريكاتوري» فرصته بعد استعماله- إن صح التعبير- للألوان المتعددة بألفاظ الأصفر والأخضر والأبيض والبنفسجي والمزج بينها.. ويصل إلى قمة التصوير أو ذروته بذلك الأداء الفكاهي الساخر حين يجعل من «حافظ» دهقانًا من دهاقين الفرس، أو فيلًا في البر، أو درفيلًا في البحر، ولا يخفى على القارئ أهمية استخدام «البشري» للبديع تحقيق الموسيقى التصويرية- إن صح التعبير- وهي تعطي أيضًا ما يشبه الوقفة الموسيقية التي تتناغم أو تنسجم مع نهاية الفقرة أوالمقطع.

ولعل «البشري» أراد بهذا التصوير الحي والمتنامي أن يهيئ للجانب الأهم في حياة وشخصية «حافظ»؛ حيث يركز الأضواء المبهرة والمتوهجة على داخل «حافظ» حيث الصورة تمتلئ بالخضرة والنضارة والإشراق، وهي معاكسة تمامًا للصورة الخارجية التي صوّرها في المقطع الأول.. فالقارئ الآن يحيا المداعبة والفكاهة والسخرية مع واقع جديد، يتميز بالجدية واليقظة والحضور.. ولهذا يستدرك «البشري» قائلًا: «ولكن!» «اكشف» وبعده القسم «فلا والله»، ويأخذ في التوكيد الصفات الراقية والمضيئة والباقية في حياة حافظ، النور والعافية والغنى والمنى.. إن البشري يضع الفقرة الأخيرة من النص صورة تحفر نفسها بعمق في ذهن القارئ ووجدانه، تتكامل فيها عناصر التصوير والتقرير معًا:

«ولكن!.. ولكن اكشف بعدَ هذا عن نفسه التي يحتويها كلُّ ذلك، فلا والله ما النور بعد الظلام، ولا العافية بعد السقام، ولا الغنى بعد البؤس، ولا إدراك المنى بعد طول اليأس؛ بأشهى إليك، ولا أدخل للسرور عليك من هذا حافظ إبراهيم!».

إنّ التيار التصويري يمضي في طريقه مستعينًا بكل وسائل الرقي الأسلوبي دون أن يطغى على الموضوعية، أو يخفق في تحقيق الرؤية المتكاملة للمعالجة، خاصة حين يتناول الشخصيات المختلفة.

و«البشري» يحقّق من خلال التيار التصويري ميزة هامة لأسلوبه وهي «التشويق». و«التشويق» خاصية إنسانية تشبع الفطرة وتحقق رغبتها في مجال الاستطلاع والاستقصاء والمعرفة.. وفي مجال الأسلوب فإنه يحقق تفاعلًا مستمرًّا بين الكاتب والقارئ، ويخلق نوعًا من الحوار الذهني بين القارئ وبين ما يكتبه

الكاتب.. وهذا يؤدي بالتالي إلى البعد عن الرتابة والجهامة التي تغلف بعض الكتابات الجافة والمعقدة.

ولعل نجاح كتاب «البشري» «في المرآة»، يعود إلى تكامل التيار التصويري في أسلوبه، ولعل هذا أيضًا ما جعل بعض الكتاب يقلدونه ويسيرون على نهجه ويقومون بكتابة مرايا تشبه مرآته.. وكان من أبرز مقلديه في هذا المجال «الههياوي» محمد هلال، وحسين شفيق المصري، وفكري أباظة، وصالح جودت، وعبد الحميد حمدي، وحسن درويش.. [1] وإن كانوا في معظمهم بالضرورة من خارج مدرسة البيان.

وعلى كلٍّ، فإن القارئ يستطيع أن يلمح أصول التصوير بالكلمة في الأدب العربي على تفاوت، ولعلّ الجاحظ- كما يقول بعض الباحثين- أبرز مَن تبلور لديهم هذا التيار خاصة في كتابه «البخلاء» [2].. ثم إن الأدب العربي الحديث قد عرف التصوير من خلال كتابات بعض المشاهير من أمثال «جون جونتر» و«مارك توين»، كان عنصر السخرية اللاذعة هو أبرز معالم التصوير في كتاباتهم، بحكم تناولهم لأشخاص يمارسون السياسة [3]، وإن كان «البشري» لم يطلع على كتاباتهم بالضرورة؛ لأن التيار التصويري في كتاباته قد جاء بالدرجة الأولى، استجابة لنوازع فطرية في داخله، وهذه النوازع تتحرك في دائرة التصوير القائم على التجسيم والسخرية والفكاهة.

---

(١) عبد العزيز البشري، ص ٢٥٣ ، ٢٦٢.

(٢) السابق، ص ٧٠.

(٣) السابق أيضًا، ص ٧٠ ــ ٧٢.

ويبدو أن التيار التصويري بتفرده في الأداء التعبيري قد خلق نوعًا من الحساسية لدى بعض الكتاب في زمان «البشري»، وقد أدت هذه الحساسية إلى حملة قادها الدكتور «زكي مبارك» على ما يكتبه «البشري»، فكتب في «الرسالة» يصفه في أسلوبه بأنه «مزخرف مبهرج» وأنه «رجل صخّاب ضجّاج يدق الأجراس الضخام حين يدخل الغابة للصيد» ثم يتمادى في حملته إلى حدّ القول إن البشري أحد أفراد عصابة أدبية أساءت إلى الأدب المصري حين صيّرته متاحف تهاويل ومعارض تزاويق، ثم فرضت على الدولة وعلى الجمهور أن يفهموا أن هذا هو الأدب الحق..» [١].

وهذا الموقف من «زكي مبارك» يحمل من الغضب الشخصي أكثر مما يحمل من النقد الموضوعي، ولا يحتاج إلى كثير من التعليق، وقد تنبه بعض الباحثين إلى الدوافع الشخصية لهذا الهجوم، فذكر أن وزارة المعارف آنئذ كانت قد قررت كتاب «المختار» على طلاب المدارس، بينما لم تقرّر كتابًا لزكي مبارك، وكان الكتاب المقرّر يحقق لصاحبه «مكاسب عظيمة» آنئذ، ومن هنا كانت حملة زكي مبارك على أسلوب البشري [٢].

ويبدو «زكي مبارك» في كلامه وقد أشار إلى ما يمثله تيار التصوير في النثر من مكانة طيبة، وإن كان قد أراد بإشارته القدح لا المدح حين تحدث عن صيرورة الأدب إلى «متاحف تهاويل ومعارض تزاويق».. والمعروف أن المتاحف والمعارض لا يوضع فيهما إلّا كل ما هو نادر وثمين.

---

(١) الرسالة، ٢٠ يناير سنة ١٩٤١م.

(٢) عبد العزيز البشري، ص ٢١٥.

ولعل الدكتور «طه حسين» كان في كتابته عن أدب البشري أكثر إنصافًا، وأقرب إلى الصواب ممّا كتبه الدكتور زكي مبارك، وإن كان القارئ هنا لا يستطيع أيضًا أن ينحّي الدوافع الشخصية والمجاملة جانبًا.. فالدكتور طه كتب مقدمة الجزء الثاني من المختار، وذكر أنه ألحّ على البشري ليكتبها، وقد حلّل الدكتور طه كتابة «البشري» وفسّرها تفسيرًا يتفق ورؤيته الخاصة، ووصل به الأمر إلى حدٍّ جعله «مدرسة وحده في هذا الجيل، لا تستطيع أن تلحقه بهذه البيئة أو تلك من بيئاتنا الأدبية «ثم جعله» مدرسة لا تلاميذ لها!» (١). وهذه من القضايا التي تحتاج إلى مناقشة تخرج عن إطار هذا البحث، ولكن الذي يعني البحث أن يصل مع القارئ إلى نوع من الاتفاق حوله أهمية ما كتبه البشري بصفة عامة، وما يمثله تيار التصويري في مدرسة البيان بصفة خاصة، دون اعتبار للآراء المتطرفة بالقدح أو المدح.

وقبل إنهاء الحديث عن الخاصية الأساسية، تجدر الإشارة إلى أن خاصية الوصف قد تداخلت مع الخاصية الأساسية وهي التصوير فقد اعتمد التصوير على الوصف باعتباره عنصر النقل من الواقع إلى الكتابة، وإذا كان الحديث لم يشر إليها فيما سبق، فإن ذلك يرجع إلى كونها مستغرقة بالفعل ضمن خاصية التصوير لأن المصور يصف بطريقة أو بأخرى، وإن كان وصفه في هذا المجال يتجاوز الوسائل المألوفة، إلى استخدام عناصر كثيرة لغوية وبلاغية وتخيلية وفكاهية. تتآزر مع بعضها جميعًا لتؤدي عملها التصويري في تكامل وانسجام.

المعجم:

تبدو الألفاظ التي تشكل المعجم النثري لدى البشري، وقد انتخبت بعناية، وبعد عملية فرز وغربلة أو «نخل وغربلة» حسب تعبيره هو.. ومع ذلك، فإن المرء

(١) المختار، ج ٢ ص ١٠.

لا يستشعر في هذا المعجم افتعالًا أو تكلفًا، وإنما يجد تناغمًا بين المعاني والألفاظ. فلا نبْوَ ولا نشاز، فاللفظ دائمًا يخدم المعنى، ويأتي على قدره تمامًا، ومن هنا يمكن القول إن البشري مثله في ذلك مثل أعلام البيان أو معظمهم لا يؤمن بالترادف أو بالمعنى الواحد للألفاظ المتعددة.. فكل لفظ له معناه وله مدلوله الذي يؤديه.

بيد أن الذي يميز معجم «البشري» بصفة عامة، قربه إلى المعجم الشائع في عصرنا، ويسره الملحوظ وسلاسته النسبية، ولعل ذلك يرجع إلى روحه المرحة التي تؤثر الوضوحَ والسلاسة على التعقيد والغموض، فضلًا عن تأثير الصحافة الدوريّة والتي كان يواليها بمقالاته وموضوعاته بصفة شبه دائمة، مما يعني أن عليه التخفف من الأثقال أيًّا كانت نوعيتها؛ لأنه من جهة أخرى كان يخاطب قراء مختلفي الثقافات، ومتفاوتي المستوى.

ولكن هذا على كل حال، لم يمنعه كغيره من أعلام البيان، من التعامل مع الألفاظ الوعرة، أو تلك التي لم يألف المثقفون والقراء مطالعتها، وكغيره من أعلام البيان أيضًا، يلجأ إلى شرحها في الهامش، وربما كان المبرر لاستخدام هذه الألفاظ، هو الدلالة الدقيقة على المعنى المراد.

ويمكن للقارئ أن يحصي بعض النماذج لهذه الألفاظ في كتابات «البشري»، ومن أمثلتها في كتابه «المختار- الجزء الأول» تلك الألفاظ، وأمام كل منها رقم الصفحة الموجودة بها:

(منتدح ١٦ ــ انتضحت، مرسح ٢١ ــ يرتصد، يتحرف ٢٣ ــ كرث ٢٤ ــ شامسه، تقري ٣٣ ــ التحرف ٣٧ ــ التسيار ٣٩ ــ حراص، يصاح ٦١ ــ التسمير ٦٤ ــ تبهيج ٦٥ ــ أفحوصها ٦٧ ــ دارج، مليخة ٦٩ ــ سراج ورواج، زررنا ٩١

ــ يرتع ٩٥ــ العاطر ٩٦ ــ اللقى، الثمام ٩٨ ــ الفسل ١٠٥ ــ الهبل ١٠٩ ــ الفلج ١١٥ ــ أسجاح ١١٧ ــ أراغت ١١٨ ــ المزعة ١٢٨ ــ يصطبح ويغتبق ١٣٣ ــ أيد (بمعنى قوة) ١٤٩ ــ المذكاة ١٥٣ ــ الآصار ١٥٩ ــ لازبة ١٦١ ــ الغدى والآصال ١٦٥ ــ الوهل ١٨٠ ــ ظبة ١٨١ ــ يتنخس ١٨٩ ــ الدأماء ٢٠١ ــ الأسيل ٢٠٣ ــ الحندس ٢٠٤ ــ الصيال ٢٠٦ــ الأذفر ٢٠٨ ــ الصلال ٢١١ ــ الوشل ٢١٤ ــ اهتر ٢١٦ ــ القعديون ٢٤٣ ــ لمجة ٢٦٣ ألاغيك ٢٧٦ ...).

ويمكن العثور على أمثال هذه الألفاظ في بقية كتاباته، ولكنها على كل حال، لا تؤثر على معجمه فلا تعقّده ولا تصعّبه، إذ تبدو كنقاط صغيرة جدًّا على صفحة بيضاء كبيرة جدًّا.

ولكن بعض الباحثين حاول أن يطعن في أسلوب «البشري» من خلال معجمه، وربما كان دافعه استخدام «البشري» لتلك الألفاظ الوعرة أو غير المألوفة. ولكن الأمر على هذا النحو يصبح ضربًا من التعميم وتجاوزًا لأصول التقويم الموضوعي. ومن ثمّ فإن مناقشة هذا الطعن والوقوف عنده قليلًا ضرورة حيوية لجلاء الصورة المعجمية لدى«البشري».

يقول الدكتور «محمد يوسف نجم » في كتابه «فن المقالة»:

«وأسلوب البشري وسطٌ بين المترسل والسجع، يختار له الألفاظ المجلجلة ذات الجرس القوي والعبارات الضخمة الرنانة، لكي يستأثر بانتباه القارئ ويوهمه بأن الكتابة عمل ضخم رائع يحتاج إلى ذخيرة من الاوابد، ومقدرة على معاناة التفصح الثقيل، والتعالم المممجوج...» [١].

---

(١) فن المقالة، ص ٨٠.

وإذا كانت الجملة الأولى في هذا الكلام صحيحة إلى حدٍّ ما، فإن بقية الجُمل تحتاج إلى مراجعة، فليس صحيحًا أن ألفاظ البشري كلها مجلجلة ذات جرس قوي.. فألفاظ البشري خاصة «في المرآة» ترتبط بالأداء الذي يتفاوت وفق الأغراض والحالات التي يعبر عنها، فهي تارة سهلة، وتارة جزلة، وتارة هامسة، وتارة مجلجلة وتارة بَيْن بيْن. إنها تتلوّن وتتشكل مع تعدد الموضوعات وتغير الحالات، ويمكن للقارئ مثلًا أن يطالع نصًّا للبشري يجدُ فيه التفاوت الواضح مع نصٍّ آخر له، وقد يكون التفاوت في نصٍّ واحد للكاتب، يصف الدكتور علي بك إبراهيم فيقول:

«رقيق الجسم، أدنى إلى أن يكون هزيله، أسمر اللون، مستطيل الوجه، غليظ الشفتين في غير قبح، واضح الثنايا، لعينيه بريق وفيهما جمال، متفخم اللفظ، تاؤه بين التاء والطاء، وزايه بين الزاي والظاء، وادع النفس، هادئ السعي، خفيف الروح، ظريف المجلس، لا يجد العنف إلى عواطفه سبيلًا، يقصد في طربه، كما يقصد في غضبه»:

فيه حد الفتى وحلم المزكى   وحجى الكهل وارتياح الغلام»[1]

ولا يخفى على القارئ ما في هذا النص من تفاوت بين السهولة والجزالة، والهمس والجلجلة، والرقة والخشونة، ولا يعيب الكاتب بحالٍ أن يتناغم بألفاظه مع المعاني التي يريد إبرازها، وجلاءها، ليحقق قدرًا من الموسيقية لا يخلو منه أسلوب جميل وراق.. بل إن المطلوب غالبًا أن توجد الموسيقى في النثر كما الشعر باعتبار النثر في مجموعة فنًّا جميلًا كالشعر سواء بسواء، وإن تميز كلٌّ منهما بخصائص تختلف عن خصائص الآخر.

(١) في المرآة، ص ٥٥.

وليس من الضروري أن يستخدم الكاتب ألفاظًا مجلجلة وعبارات رنانة لكي يستأثر بانتباه القاري، فالكاتب الجيد هو الذي يستطيع شد القارئ إليه إذا أجاد التعبير، وإجادة التعبير لا تقتضي بالضرورة الاعتماد على العبارات الرنانة والألفاظ المجلجلة، بل استخدام اللفظة أو العبارة التي تؤدي المعنى بدقة ومن خلال صياغة راقية مع الموقف التعبيري وتتناغم معه سواء بالهمس أو الجلجلة أو بما بينهما.

ولا يخال القارئ أن «البشري» أراد إيهامه بأن الكتابة عمل ضخم رائع يحتاج إلى ذخيرة من الأوابد، ومقدرة على التفصح الثقيل.. فالبشري- أولًا، وقبل كل شيء- كان ابن زمانه، وكان أسلوبه بالنسبة لجيله أسلوبًا راقيًا لا شذوذ فيه، ولم يكن همه البحث عن «ذخيرة من الأوابد» إذ إن البشري مع أعلام آخرين كانوا يملكون مقدرة وسيطرة على اللغة لا تتوفر للآخرين في زمنهم وربما في الزمن المعاصر. واستخدامهم- أي البشري، والأعلام- لهذا الكم الهائل من المفردات والألفاظ يدل على ثراء معجمهم، بما يحقق لهم ميزة تفوق وتفرد. ويلاحظ أن الأعلام جميعًا في مدرسة البيان قد استخدموا المفردات غير المألوفة أو الصعبة في ثنايا كتاباتهم، وربما كان استخدامهم بدافع بعثِ اللغة من خلال مفردات مهجورة، مع ملاحظة أن تلك المفردات كانت موجودة بنسبة ضئيلة أو شبه نادرة في كتاباتهم، فالقارئ قد يعثر في الموضوع الواحد على كلمة أو كلمتين وربما لا يعثر إطلاقًا، وهذا يرجّح أن البيانين كانوا يسعون إلى بعث الألفاظ بطريقة ذكية وغير مفتعلة كما يتوهم البعض أحيانًا.

ومن ثمّ، فإن الحديث عن «التفصح الثقيل والتعالم الممجوج» لا محل له في هذا المال؛ لأنّ «البشري» وأعلام البيان- حتى مَن بدا منهم في أسلوبه أقرب إلى

التعقيد- قد حملوا على التقيد والتكلف، ولعل «البشري» أبعد الأعلام جميعًا عن «التفصح الثقيل والتعالم المجموج» بحكم ارتباطه بالواقع الشعبي، واللهجة العامية التي يداعب بها ويفاكِه. بل إنه كان حريصًا أن يثبت في كلّ مناسبة ممكنة رفضه لما يسمى «بالتفصح» و«التعالم».. وها هو يحمل على المتفاصحين والمتعالمين، فيقول في معرض حديثه عن حيرة الأدب المصري[1] في زمانه مشيرًا في حديثه إلى الشعراء والناثرين معًا:

«... وهذا شاعر لا يرى الشعر إلا أن يكون الكلام جزلًا سهلًا، متين الرصف، متلاحم الأجزاء، مشرق الديباجة، واقعة أغراضه ومعانيه بعد ذلك حيث وقعت!

وهذا شاعر يعتصر ذهنه، ويكدّ عصبه، في تصيد معنى جديد، والوقوع على تشبيه طريف.. الخ.

وهذا كاتب أجلُّ همّه تجويد العبارة، وصقلها، وتلقط ما جالت به أقلام السابقين من الألفاظ المشرقة والجُمل النيرة لا يسوقها إلى معان قائمة في نفسه، وإنما يسوقها لنفسه، ولو استكره المعاني عليها استكراهًا!

وهذا أديب لا يراك حقيقًا بالبقاء في هذا العالم إذا زلّ بك القلم فقلت:«أثر عليه» ولم تقل : «أثر فيه» أو قلت:«الشماعة» ولم تقل: «المشجب» أو قلت: «غير مرة» ولم تقل: «أكثر من مرة الخ الخ- لايراك كفؤًا للحياة، بكَ حِمل القلم، ولو لم يتعلق بغبارك في العلم والأدب والبيان أحد!»[2].

(١) المختار، ج ١ ص ٣٤.

(٢) المختار، ج ١ ص ٣٤.

وهذا الوعي من جانب «البشري» بأولئك «المتفاصحين المتعالمين»، يعني أن الرجل كان على عكس ما ذهب إليه الدكتور «نجم»، نظريًّا، وتطبيقيًّا، وأنه كان مع العربية الناضجة التي تتفاعل مع زمانها، وتعبر عن الطبيعة العربية والبيئة العربية أصدق تعبير.. ومن ثم كان رفضه القاطع لأصحاب التجديد المولعين بالغرب وكتّابه، والذين يطلعون بألوان من البيان «لا نفهمها، ولا نستطيع فهمها ولا تذوقها، فضلًا عن أن نصنعها ونجوّدها، لأن طبيعتنا غير طبيعة أصحابها، وبيئتنا غير بيئتهم، ولساننا غير لسانهم، وكل شيء فينا مغاير لكل شيء فيهم!».

ويبقى القول: إن «البشري» أكد فعلًا أن الكتابة عمل ضخم رائع، ولكن بأسلوب طبيعي وتلقائي لا أثر فيه «للتفصح الثقيل والتعالم الممجوج».. لأن الكتابة عمل ضخم ورائع، يدل عليه جهد الكاتب وقدرته على الأداء السليم والتعبير الجيد والابتكار الجميل ودون افتعال أو تكلف، فإن ما قدمه «البشري» في نتاجه الذي بين يدي البحث يؤكد جهدَه وقدرته دون ريب.

وقد يثير المعجم النثري لدى «البشري» بعض القضايا الأخرى التي تتعلق باستخدامه ألفاظًا وعبارات عامية وأجنبية.

فهو يجد غضاضة في استخدام الألفاظ أو العبارات العامية في موضوعاته حيث يجد أن ذلك أكثر تعبيرًا عن المعنى المراد، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بموضوع له صلة بالعادات والتقاليد والبيئة المصرية.. وهو يعلل ذلك مدركًا أبعاد الموقف بقوله:

«ولعلك آخذي بأنني أسفّ أحيانًا إلى العامية الشائهة فأوردها في درج الكلام، وعذري في ذاك ما تعرف من أننا نكتب بلغة ونتناول أسبابنا الدائرة بلغة أخرى،

وهيهات لك أن تجلى على القارئ صورة كاملة من حديث قوم في مناقلاتهم ومناداتهم وما تطارحوا من فنون النّكات إلّا بأن تورده كما نطقوا به، وبخاصة إذا كان يجري في التعبيرات التي تشيع على ألسن الناس وتذهب عندهم مذهب الأمثال، فإذا حاولت أن تؤدي هذا بفصيح اللغة فسد الغرض واختل نظم الكلام، وللإمام الجاحظ في هذا المعنى قول جليل، فراجعه إن شئت في كتابه «البخلاء»[1].

وواضح من هذا التعليل أنه يضع في اعتباره أمرين يسوغان له استخدام الألفاظ أو العبارات العامية:

أولهما: أن الفصحى قد تفسد الغرض لعجزها عن التعبير عما يشيع على ا لألسنة في الواقع الشعبي نظرًا لازدواجية اللغة في حياة الناس.

وثانيهما: أن للإمام الجاحظ رأيًا يؤيد ما ذهب إليه ويعضّده، ضمّنه كتابه «البخلاء».

ولعل الذي أراد «البشري» أن يقوله دون أن يفصح عنه هو أن الاستعانة ببعض الألفاظ أو العبارات العامية تتيح له أن يحقق ما يهدف إليه في كتابه، ويتعلق بمسألة التصوير والتجسيم، فهو يريد أن يقدم للقارئ تعبيرًا حيًّا يتطابق مع الحقيقة الشعورية أو النفسية التي تعيش داخل وجدانه وإحساسه، ولا يجد بدًّا من الاستعانة بالعامية لنقل هذه الحقيقة في إطار تصويري حي ومتحرك وجذاب.

ويمكن للقارئ أن يستشف ذلك من خلال حديث البشري في مواضع أخرى عن تلك القضية بصورة ما. فهو عندما يتحدّث عن النكتة المصرية في العصر

(١) في المرآة، ص، ح.

الحديث يشير إلى أنها ضرب من التصوير «الكاريكاتوري» يحقق الوفاء بالمعاني المطلوبة وفي عبارة «البشري» التالية توضيح دقيق لوجهة نظره:

«وعندي أن النكتة- على العموم- ضرب من التصوير (الكاريكاتوري) أو على الأصح، أن التصوير (الكاريكاتوري) ضرب من النكتة؛ لأن صاحب هذه يملك ما لا يملك المصور من الاسترسال في التصوير ويلونها، ويخرجها واحدة بعد الأخرى في أشكال وأوضاع مختلفة، حتى يأتي على جميع المعاني التي يحتملها المقام»[1].

ولعل من الصور التي اعتمدت على العامية في تجسيم الفكرة، وإعطائها البعد الشعبي، تلك الصورة الطريفة التي يحكيها عن بعض اللّحّادين، يقول «البشري»:

«لقيني اليوم في الترام لحّاد (تربي) مشهور أعرفه، فسلم وسلّمت، وأقبلت عليه أحيّيه بما جرت به عادة الناس، وأسأله عن شأنه، فقال لي يرد التحية في لهجة تشف عن الصدق والإخلاص: (إحنا في الخدمة!)، فقلت له: الله يحفظك، فأجاب من فوره كذلك في إخلاص ولهفة: (ربنا لا يحرمنا منك!)»[2].

ومن تلك الصور الطريفة أيضًا، تلك الصورة التي يتكئ فيها على المعجم الشعبي ومدلوله في أذهان الناس، ويحكي من خلالها بطولةَ بعض «الفشارين» الذي يعيشون بخيالهم في واقع يصنعونه بالمبالغة التي تصل إلى درجة التخريف يقول البشري:

---

(١) المختار، ج ٢ ص ١٢٥ ــ ١٢٦.
(٢) المختار، ج ٢ ص ٢٦٣.

«.. ثمّ يتحول بك- أي البطل الفشّار- إلى قسم الفاكهة، وهنا يتجلى تواضعه، فلا يعرض عليك إلّا عشرة ألوان أو اثني عشر لونًا ممّا صُف على مائدته في غذائه، ولقد تسأل عن هذا الزهد والإقلال، فيكون الجواب الحاضر: بقى كلام في سرّك! أخوك ما لوش تُقل على الفاكهة!»[1].

ويلاحظ أن «البشري» يطبق ما يذهب إليه حين يستخدم العبارات العامية، فإن ترجمة هذه العبارات إلى الفصحى لا يؤدي المدلول المراد، والموجود في الذهن الشعبي، إذ المعروف أن للعامة أو للواقع الاجتماعي فهمًا خاصًّا للتعبيرات العامية يقتصر على البيئة التي تنتشر فيها العامية، وإن كانت دلالات الفصحى واضحة في جميع الأذهان وفي جميع البيئات بدلالاتها المعجمية الأصلية.. وإذا قلب القارئ في معنى العبارة العامية الأخيرة في النص السابق، والتي تقول: «بقى كلام في سرك!» «أخوك ما لوش تُقل على الفاكهة!»، فسوف يجد أن الألفاظ الفصحى لا تحقق الدلالة الكاملة التي يريد الكاتب التعبير عنها بواسطة العامية.. ومع أن العبارة قد تترجم هكذا: «أقول لك سرًّا خاصًّا: أنا لا أحب الفاكهة كثيرًا»، إلا أنها في صورتها الفصيحة تخفق في توصيل الدلالة ذات الأبعاد الشعبية إلى ذهن القارئ.

ولعل هذا الاستخدام للألفاظ والعبارات العامية كان تعبيرًا وترجمة عن اعتقاد البشري بأن للعامية بلاغة مثل عليكم الليلة بنحو سيبويه ولا بلغة أبي عبيدة، لأنني لا أحدثكم هذه المَرّة بلسان أعرابي بشملة، بل لقد أتدلّى بالحديث إلى العامية الخالصة ما اقتضاها المقام، وللعامية أيضًا بلاغاتها ودقة تصويرها، وخاصة في مثل بعض المقامات التي سأعرض لها بالحديث اليوم»[2].

---

(١) السابق، ص ٢٣٨.

(٢) المختار، ج ٢ ص ٥٠.

وتبقى الإشارة إلى أن البشري كان على وعي تامّ بما يجري في البيئة الشعبية، وكان يعرف كثيرًا من المصطلحات والتعبيرات التي تجري على ألسنة البسطاء ومن الطبقة الفقيرة، وخاصة الحرفيّين والباعة المتجولين والحمالين، والشحاذين وغيرهم.. ثم أنه كان محبًّا للنكتة، وصديقًا للمشاهير الذي يؤلفونها ويرددونها في عصره من أمثال: الدكتور بكير الحكيم، وحسن بك رضا، ورشاد بك القاضي، والسيد محمد بك البابلي، ومحمد بك المويلحي، وحافظ بك إبراهيم..[1]، وهذا كله هيأه كي يستخدم بعض الألفاظ والعبارات العامية ليحقق هدفه الفني في تصوير الفكرة وتجسيمها بطريقة أفضل.

وقد يتصور البعض أن استخدام «البشري» لبعض الألفاظ والعبارات العامية يؤثر على موقعه كواحدٍ من أعلام البيان في النثر الحديث، خاصة وقد أعلن عن «بلاغات» للعامية لا تقلّ عن بلاغة الفصحى، كما برر استخدام العامية كأمر لا حرج فيه ولا شطط.. بيد أن الواقع يؤكد أن البشري حرص حرصًا شديدًا على الفصحى، كلغةٍ راقية تملك من المقومات ما يجعلها لغةَ كلّ أديب في بلاد العرب، واستخدامه لبعض الألفاظ، والعبارات العامية هو مِن قبيل الاستثناء الذي يشذّ عن القاعدة، والذي يهدفُ بالدرجة الأولى إلى الإسهام في تحقيق الهدف الفني وهو تصوير الفكرة، وتجسيمها وخدمة المعنى الدقيق، ثم إشباع رغبته الشخصية في المرح والمفاكهة والدعابة.. ولو استعرض القارئ نتاج «البشري» لوجده في عمومه أدبًا يحتفي بالفصحى، ويحتفل بالتعبير الجيد، ويقيم مهرجانًا للبيان الراقي، ولعل القارئ يلاحظ مدى حرص البشري على تحديد العامية بعلامات التنصيص

---

(١) السابق، ص ١٢٦.

واستخدام الأقواس حول ألفاظها ليبين للقارئ دائمًا أن ما بين القوسين أو علامتي التنصيص ليس من العربية الراقية أو البيان الفصيح الذي يكتبه به، وإن زعم- هو- أن للعامية «بلاغات وقدرة على التصوير».

ومثل العامية في هذا الباب مثل الألفاظ الأجنبية التي يستخدمها ويكتبها بحرف عربي، أو يثبتها بنصها الأجنبي، وغالبًا ما يكون فرنسيًّا، فهو يتكلم عن مقر الوزارة الإنجليزية فيكتب: «دوننج استريت»، ومقر الوزارة الفرنسية فيقول: (كيدورسيه) ويتحدث عن النادي أو الملهى فيقول: (الكلوب)[1]. وإنه ليبث في خلال «مراياه» الكثير من الألفاظ والتعبيرات بحروفها الأجنبية، فمثلًا يقول عن حافظ إبراهيم : «وإنه لفنان Artiste حقًّا»، ويقول عن «علي الشمسي باشا»: «وحدثتك أنه مفتول العضل، ذلك بأنه Sport حقًّا[2]، فهو يجيد السباحة وركوب الخيل والملاعبة (بالشيش)..»[3]. ويتحدث عن «إسماعيل سري باشا» فيقول: «... على أن هذا كل ما تبلغه طاقته ويدخل في جهده، وذلك كله تفاديًا من وقوع أزمة وزارية (Crisc Minsterielle)[4]، ويتحدث عن «حافظ رمضان بك»: «ومن أعجب ما يؤثر من هذه الناحية أنه قد بدا له في صيف العام الماضي، إذ هو في أوروبا، أن يتسلق قمة جبال الألب(Moni Blanc)»[5].

---

(١) في المرآة، ص ١٩.

(٢) السابق، ص ١١٩.

(٣) السابق أيضًا، ص ١٤٧.

(٤) نفس المصدر، ص ٧٥.

(٥) نفسه، ص ١٠٣.

بيد أن إثباته للألفاظ الأجنبية واستخدامها في سياق التعبير، يبدو نوعًا من الاستعراض الذي يحاول به أن يظهر معاصرته، وانتماءه للعالم الذي يعيش فيه، وهو استعرض يجعله من ناحية أخرى- وهو الشيخ المعمّم- كأنه لا يقل في كتاباته ثقافة عن أولئك «الأفندية» الذي ذهب أغلبهم وعاد إلى بلاده يكتب ويرطن «بالأفرنجية» خاصة إذا عرف القارئ أن البشري شدّد عليهم النكير في لغتهم وأساليبهم وصورهم التي لا تتسق مع أصول البيان الأدبي والذوق العربي[1]، ولكن الواقع يثبت أن «البشري» لم يكن واسع الاطلاع على الثقافة الأجنبية، وبعض كتاباته تنبئ عن مطالعاته في الكتب المترجمة عن الآداب الغربية، ولكنها لا تضعه بحال في جانب الذين يملكون ثقافة أجنبية عميقة.

ويبقى القول: إن «البشري» مثله في ذلك مثل أعلام البيان، يعتمد في كثير مما يكتب على استخدام صيغ خاصة، وأنواع معينة من المشتقات.. فهو يستخدم في جموع التكسير مثلًا بعض الصيغ غير الشائعة، والتي لا يتردد استخدامها كثيرًا على أقلام الكتّاب والأدباء، ومنها: العاد بمعنى العادات، وصدقاني بمعنى أصدقائي، وحراص بمعنى حريصين[2]، ثم إنه يكثر من استخدام المشتقات على وزن تفعيل، وتفعال وفعال وتفعل وتفاعل، مثل قوله: تشمير ، وتبهيج وتسيار وحراص ووضاح، وتحرف، والتلاص والتصافح والتضارب والترامح.. وغيرها ممّا هو مثبوت في ثنايا نثره[3].

---

(١) انظر: المختار، ج ١ ص ٢٦ ، ٢٧، ٣٤، ٣٥.

(٢) السابق، ص ١٥، ٦١.

(٣) السابق، ص ٢٣، ٣٧، ٣٩، ٦١، ٦٤، ٦٥، والمختار، ج ٢ ص ٢٥٦.

واستخدام الصيغ الخاصة لدى البشري يدور في دائرة البحث عن الكلمة المعبرة عن المعنى المطلوب بدقة، وإذا بدا للبعض أن هذا الاستخدام نوع من التكلف أو الإغراب فإن أسلوب «البشري» ينفي ذلك تمامًا، إذ يأتي المشتق ليخدم التعبير، من خلال دائة التصوير التي يسعى الكاتب دائمًا إلى الدوران في داخلها.. ولعل القارئ لو طالع بعض العبارات التي تضمن تبعض المشتقات، فإنه سوف يدرك لماذا استخدمها «البشري»، وعلى سبيل المثال يتحدث عن قاض ومأمور وقع بينهم خلاف وصل إلى اشتباك بالأيدي فيقول: «.. ولم يطلبا من وسائل الفلج وأساليب الإقناع إلا التلاحي بالألسن، والتصافح بالأكف، والتضارب بالعصيّ، والترامح بالأرجل، ونعوذ بالله»[1].

وواضح أن الكاتب يركز على صيغة «تفاعل» ليبين أن الاشتباك ليس من طرف واحد، وإنما يشترك القاضي والمأمور في عملية التلاحي والتصافح والتضارب والترامح، فضلًا عن تصوير الاشتباك تصويرًا دقيقًا ومعبرًا وحيًّا.. وهو ما يطرح على القارئ مشهدًا سينمائيًّا- إذا صح التعبير- يأخذ بكافة حواسه، ويجذبه بوجدانه إلى تتّبع الموضوع، وذلك كلّه يرجع إلى قدرة الكاتب على استخدام الصيغ والمشتقات الدقيقة.

ومهما يكنْ من شيء، فإن المعجم لدى «البشري» يدلّ على ثراء لغوي واسع وعريض، وهو معجم يخدم بشكلٍ أو بآخر التيار التصويري الذي يمثله البشري في مدرسة البيان.

---

(١) المختار، ج ٢ ص ٢٥٦.

الجملة:

تخدم الجملة في نثر «البشري» التيار التصويري وتدور في دائرته، وتتناغم مع إيقاع المعاني طولًا وقصرًا، وتستفيد بكل الإمكانات التعبيرية التي تجعلها بصورة أو بأخرى «جملة تصويرية»، إن صح التعبير.

والجملة لدى «البشري» تطول أحيانًا حتى تكاد تستغرق في الفترة الطويلة، وتقصر أحيانًا حتى تشتمل على الركنيْن الأساسيّين فقط، والذي يحسم هذه المسألة طبيعة الموقف التعبيري الذي يعالجه الكاتب. ولذلك وصف بعضهم فواصله بأنها كانت «بعيدة المدى، ولكنها تتقاصر حين يمزح أو يداعب..»[(١)].

وتعتمد الجملة لدى «البشري» على عناصر عديدة في تحقيق تأثيرها التصويري على القارئ فيكثر بصورة ملفتة للنظر من استخدام النفي والتعجب والنداء والاستفهام الإنكاري والدعاء والتمني والأمر.. ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يستخدم هذه العناصر من خلال بعض الألفاظ والعبارات العامية، ويستطيع القارئ أن يجد في الأمثلة التالية تأثير هذه العناصر في الجملة خاصة والأداء التعبيري عامة.

يقول البشري مبتدئًا جملته بالنفي: «لست أرى امرءًا أحقّ بالشفقة وأولى بالرحمة من هذا الذي قدّر لنفسه طول السلامة ودوام الأمن، فلم يُدخل قطّ في حسابه صروف الأقدار..»[(٢)]. واستخدام النفي هنا يعطي التأثير الأقوى والفعّال في إثبات ما يريد الكاتب قولَه بطريقة فنية بارعة.

---

(١) قصة الأدب في مصر، ج ٥ ص ٤٢.

(٢) المختار، ج ١ ص ٢٥٦.

والتعجب في نثر «البشري» لا ينقضي، وكثيرًا ما يعثر القارئ على التعجب في ثنايا قراءته، خاصة حين يقرأ بعضَ موضوعاته التي تتكامل فيها العناصر التصويرية، ويلاحظ أن تعجب «البشري» لا يأتي غالبًا على صيغة لغوية معروفة، بل يعبّر عنه بأسلوبه وألفاظه المباشرة، يتحدث عن مختار المثال أو «التمثال» كما في العنوان- بعد أن يشير إلى ضخامةِ صوته- والعجب أنه مع هذا كله رجل Moderne مطبوع في تكفيره، وذوقه...»[1].

ويكثر النداء والنّدب والتحسّر والاستفهام الإنكاري والتمني والتنبيه في مراثيه، ويمكن للقارئ أن يجد ذلك في مرثية «حافظ إبراهيم»، وغيرها، ففيها يخاطبه: «حافظا، أين أنت؟ إني لأطلبك في كل مكان فلا أصيبك، وكيف وقد كنت يا حافظ ملء كلّ مكان؟»، ثم يخاطبه مستخدمًا ها «التنبيه» ها أنت ذا تدعى فلا تجيب!» ويأتي التمني المقطوع حين يقول: «ليت شعري ما الذي حبس لسانك، وقد كان أجرى من السيل الدافق؟»[2]، وكثيرًا ما يستخدم «البشري» نداءات التفجع والتوجع والتحسر والترحم من قبيل: «وارحمتاه»، «واحسرتاه» و«واحر قلباه» و«يا هذه الليلة»[3].

ويستعين «البشري»- إلى جانب هذه العناصر- بالجملة الاعتراضية الدعائية والتوضيحية لتسهم في تحقيق أهدافه الفنية في التصوير، يقول مثلًا عن حال بعض الشّعراء: «والعجب العاجب- ولا يتعاظمنك الأمر أيها القارئ- أن بعض إخواننا

(١) في المرآة، ص ١٨٣.
(٢) المختار، ج ١ ص ٢٧٣.
(٣) السابق، ص ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٨.

الشعراء غلبوا جماعة (الموالدية) أمثال الشيخ الحمزاوي، والشيخ سطوحي، والشيخ الزربي...»[١]، وهنا يعطي للجملة الاعتراضية أهمية تصويرية، حيث تهدهد من انفعال القارئ تجاه ما وصل إليه حال بعض شعرائنا من انحطاط!

ويأخذ التكرار أبعادًا متعددة في نثر «البشري»، ولكنه يخدم العملية التصويرية أيضًا، ويستطيع القارئ أنْ يلمح أبعاد التكرار في أكثر من مناسبة، ومِن بينهما على سبيل المثال: تكرار الخبر- وهو شبه جملة- في قوله: «ومالى لا أكون وأولادي بخير، وأهلي جميعًا وأصحابي جميعًا بخير..»[٢]، وواضح أن فائدة التكرار هنا هي التأكيد، وتثبيت الصورة الذهنية في وجدان القارئ.

وقد يلجأ «البشري» أحيانًا إلى ردّ الجملة، كما قوله: «هناك كل شيء، ولا شيء إلّا وهو هناك»[٣]. وقد ردّ الجملة هنا ليؤكّد سخريته من بطولة الفشّارين المزعومة.

ويلاحظ أنّ النثر لدى البشري يحتفل بالمفعول المطلق كثيرًا، وهي ظاهرة متفشّية لدى المنفلوطي، وقد عابها عليه «المازني» في «الديوان» وسبقت الإشارة إليها، ولكن «البشري» يضعها في السياق التصويري بلا ريب، وهناك أمثلة كثيرة ويكفي منها هذا المثال، الذي يتحدّث فيه عن القدر وما يخبئه للناس من خلال حديثه عن ولده الراحل، يقول «البشري»: «.. لا ندري ماذا يضمر لنا القدر بعد ساعة واحدة، بل بعد دقيقة واحدة، ولقد يكون فيما يضمر لنا ما يقد المتن قدًّا، وما يهد

(١) المختار، ج ٢ ص ٢٦٥.
(٢) المختار، ج ١ ص ٢٧٨ ، وانظر أيضًا على سبيل المثال: في المرآة، ص ١٥٧، ١٧٢.
(٣) المختار، ج ٢ ص ٢٣٤.

النفس هدًّا، وكذلك كان شأني يا بني فيك»[1]، فالمفعول المطلق «قدًّا»، والمفعول المطلق «هدًّا» يوضحان قسوة الموت وجبروته، ويعطيان انطباعًا بانقطاع الأمل في البقاء والانتظار، وبعد ذلك يصوران حالة الانهيار التي تتخلف عن تأثير الموت في النفوس، ولعل حروف المفعولَيْن "القد، والهد" توحيان بكل ملامح الرعب والروع، التي تبعث منهما، وبذا يكون «البشري» قد استطاع- بوساطة المفعول المطلق- أن يعطي لعملية التصوير دفعةً قوية ومتنامية.

التضمين والاقتباس:

يستعين «البشري» في نثره بالنصوص القرآنية والشعرية، والأمثال العربية والشعبية، بل يذهب إلى أبعدَ مِن ذلك حين يستعين بجُمل أجنبية يثبتها بلفظها الأجنبي.

ويبدو استشهاده بالقرآن الكريم قليلًا بالنسبة إلى استشهاده بالشعر، وإن كان المرء يلمح تأثرَه بالنص القرآني في نثره على تفاوت، وفي مراثيه يكثر من تضمين قوله تعالى: «... إنا لله وإنا إليه راجعون»[2].

ويستطيع القارئ أن يعثر على عدد من الآيات القرآنية مبثوثةً في ثنايا كتاباته، ويستعين بها لتوضيح أفكاره الأدبية والبلاغية[3].

أمّا الشعر فيأخذ مجاله رحبًا وواسعًا، يجعله تارة افتتاحًا لمقالته، وتارة يضمنه في خلال كتابته، وثالثة يأخذ أشطر الأبيات ليجعلها جزءًا من نسيج جُمله وعباراته،

---

(١) المختار، ج ١ ص ٢٧٨.

(٢) المختار، ج ١ ص ٢٥٨، ٢٦٢ مثلًا.

(٣) انظر مثلًا: السابق، ص ١٠٢، والمختار، ج ٢ ص ٢١٧.

وهو شعر ينتمي في معظمه إلى الشعر الغربي في عصوره الزاهرة خاصة العصر العباسي، ومن العصر الحديث يردد أبيات «شوقي» بصورة ملحوظة، وكثرة استشهاداته وتضميناته الشعرية تدل على ثراء ثقافته العربية والإسلامية بشكل عام، ويستطيع القارئ أن يجد أمثلة كثيرة في كتاباته[1].

وقد استخدم «البشري» في نثره مجموعة من الأمثال العربية، والأمثال الشعبية، ومن الأمثال العربية التي ضمنها عبارته قوله عن «إسماعيل سري باشا»: «..وحسبك أن تردد النظر في دواوين الحكومة وسائر مصالحها لتقع في كل واد على أثر من ثعلبة »[2].

وقد أكثر البشري من الأمثلة الشعبية بصورة ملحوظة، ومن أمثلها قوله «وسيبقى أبدًا (رزق الهُبْل على المجانين)»[3]، وقوله عن أصابع الجراح «علي بك إبراهيم» يبين مهارتها وخفتها: «فلو كانت لغيره تلك الأصابع التي (سرقت الكحل من العين) لآثر أن يكون (نشالًا)..»[4].

وواضح أنه يستخدم الأمثال بمهارة لتلوين الصورة التي يرسمها، وليعطي نوعًا من الحضور المعتمد على البيئة الشعبية.

ويمكن القول إن الألفاظ العامية والعبارات الدارجة تأتي في سياق الاقتباس

---

(١) انظر مثلًا: المختار، ج ١ ص ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٢٩، ٢٦٠، ٢٧٠، ٢٧٤، ٢٧٧، والمختار، ج ٢ ص ٤١، وفي المرآة، ص ٩٩.

(٢) في المرآة، ص ٧٤.

(٣) المختار، ج ٢ ص ٢١٨.

(٤) في المرآة، ص ٦١.

والتضمين والاستشهاد ولنفس الغرض، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك ما كتبه عن الشعراء والندابات في كتابه «المختار- الجزء الثاني»[1].

أمّا العبارات الأجنبية التي أثبتها في بعض موضوعاته بلفظها الأجنبي مثل قوله: «إن مصر غنية» (L'Egypte est riche) !!» [2] وقوله على لسان بعض الأجانب «لزيوار باشا» رئيس وزراء مصر آنئذ:» Chirecevoto page أي على من أخذ أن يدفع...» [3] فإنها تبدو نابية ونشازًا وغريبة على السياق، وهي لا تسهم في خدمة تيار التصوير على كل حال.

مصادر الصورة:

مثل أعلام البيان، يستقي «البشري» صورته من التراث ومن الواقع الاجتماعي والسياسي ولكن بمستويات مختلفة، تنسجم مع أسلوب «البشري» وأدائه التعبيري، فبينما يطالع القارئ الصورة الموروثة بغزارة في أدب بعض أعلام البيان، فإن «البشري» يخرج على هذا النمط، ويطالع القارئ صورة مستحدثة، تنتمي بصورة واضحة في معظمها إلى البيئة الاجتماعية والسياسية التي تناولها البشري في نثره.

بيدَ أن البشري- رغم هذا- كان حريصًا على الاحتفاء بالقرآن الكريم، ومعه الحديث الشريف كمصور أعلى للصورة البيانية، ويبدو ذلك واضحًا حين يتوقف عند بعض الآيات الكريمة فيشيد بروعتها وعظمتها، ويتكلم عن إعجاز الصورة في القرآن بطريقة تدلّ على الإعجاب والانبهار، يقول عن بعض الآيات الكريمة:

---

(١) انظر صفحات: ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦.

(٢) في المرآة، ص ٩.

(٣) السابق، ص ١١.

«انظروا أيها السادة، كيف يصور لنا القرآن أهلَ الكهف في منامهم الطويل: ﴿وَتَرَى ٱلشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَٰوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ ٱلشِّمَالِ وَهُمْ فِى فَجْوَةٍ مِّنْهُ ۚ ذَٰلِكَ مِنْ ءَايَٰتِ ٱللَّهِ ۗ مَن يَهْدِ ٱللَّهُ فَهُوَ ٱلْمُهْتَدِ ۖ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُۥ وَلِيًّا مُّرْشِدًا ﴿١٧﴾ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ۚ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ ۖ وَكَلْبُهُم بَٰسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِٱلْوَصِيدِ ۚ لَوِ ٱطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾.

الله الله! ما شاء الله! ولا قوة إلا بالله!

حدثوني بعيشكم: أي مصورٍ مهما فحلت عبقريته واستمكنت سطوةُ فنه، يستطيع أن يجلوَ مثل هذه الصورة للعيون! فكيف وقدْ جلاها عليها القرآن عن طريق الآذان!

حدثوني بعيشكم: إلى أيةِ قاعدة من قواعد البلاغة (الرسمية) تردّ هذه (اللوحة) الفنية الرائعة لندرك بها عللَ كلّ هذا الإحساس والإبداع؟ أترى هذه الصورة قد انتهت كلّ هذا المنتهى لأن فيها ألوانًا من الطباق في اليمين والشمال، وفي طلوع الشمس وغروبها، ويقظة الجماعة ورقودهم؟ إلخ»[1].

وللشعر دورُه كذلك في صياغة الصورة لدى «البشري»، وإذا كان نثره يحمل «الشعر» تضمينًا واقتباسًا بغزارة، فإن الصورة تبدو متأثرة بالشعر القديم أيضًا، ولكنه تأثرٌ محدود.

---

(١) المختار، ج ٢ ص ٣٧.

بيدَ أن القارئ- بصورة عامة- يمكنه أن يجد أثر الصورة القديمة والمحفوظة واضحًا في نثر البشري، ويمكن أن يطالع المرء مثل هذه الصور: «لقد تسنم غارب المجد» أو «وهو شيخ المهندسين، وإمامهم غير مدافع» أو «صائد لا يخطئ سهمه»(١).

«وتعتبر الصورة المستحدثة والطريفة من أبرز خصائص التيار التصويري لدى«البشري»، ولعله- أي البشري- بحكم وعيه بالواقع الاجتماعي والسياسي، وروحه الميالة إلى الفكاهة والطرافة؛ استطاع أن يوفق إلى استحداث صورة بيانية مميزة فيها نكهة شعبية واضحة، سوف تتضح فيما يلي عند الحديث عن الألوان البلاغية المختلفة.

ولعلّ من المفارقات الطريفة قدرةَ «البشري» على الجمع في الصورة بين الموروث والمستحدث، ويمكن للقارئ أن يطالع شيئًا من هذا في تلك الصورة التي يتحدّث فيها عن الدكتور «علي بك إبراهيم» الجرّاح المعروف في زمانه، والذي أرسله الله في وقت كثرت فيه الحوادث والإصابات:

«ولا تنس- جعل الله لك في كل خطوة ألف سلامة- تلك السيارات العاصفة، ما لها من دون الله كاشفة، وتيك التي يتخذها أبناء الذوات ومَن انْحدرت إليهم النعمة. وهي تنطلق انطلاق السهام في أجساد الأنام، كأنّ مهمتها في هذا البلد صنع أرامل وتخريج أيتام، سبحان الذي حين يبتلى البلدَ بكل هذا يرسلُ فيه الدكتور علي إبراهيم، يجمع من أعضاء الناس ما تفرّق، ويرمّ من أحشائهم ما تخرّق، ويضمّ من أشلائهم ما تمزّق، حتى أوشك أن يقطع على عزريل، رزقه من فنّه الوبيل!»(٢).

---

(١) في المرآة، ص ٥٦، ٧١، ١٧١ على الترتيب.

(٢) في المرآة، ص ٥٩ــ ٦٠.

ولعلّ التشبيه أهم ألوان الصور البيانية لدى «البشري»، وهو في عمومه يتميز بالطرافة، ويخدم فكرة التصوير في أسلوبه، وفضلًا عن اعتماده على واقع البيئة الشعبية، فإنه يمتد بوجدانه إلى الواقع السياسي، وعلوم النحر والرياضة والجغرافيا ويأخذ منها تشبيهاته الطريفة، فمن تشبيهاته المستندة إلى الواقع السياسي قوله عن بعض السياسيّين: «هو ولا شك عصبة أمم تجول في قفطان وجُبّة»، «والدكتور في المصريين كإنجلترا في الأمم، كل منهما يرى عليه للآخرين تبعات لا تنقضي على وجه الأيام»[١]، ومن تشبيهاته النحوية قوله عن أحد الطفيليّين: «لقد كان المفرد في فنّ التطفيل»[٢] أمّا تشبيهاته الرياضية المأخوذة من الحساب والهندسة، فتبدو أكثر التصاقًا بعملية التصوير الأسلوبي، ومنها قوله في وصف عبد الحميد سعيد بك:« ولو قد رفعت النظر إلى أعلى وجهه ثم تراخيت به إلى أسفل ذقنه، لرأيت ثمّ مثلثًا متساوي الساقين»[٣] وينطبق الأمر على التشبيهات الجغرافية أيضًا، ومنها قوله: عن أبي نافع باشا أو عمدة سان استيفانو»: «أمّا جسمه فيبدأ دقيقًا من طرفيه كليهما، ثم ما يزال يتدرج في الغلظ من كلتا الناحيتين حتى يبلغ السمن منها، عند (خط استواه)»[٤].

وهناك بعض التشبيهات التي يبدو فيها بعض التكلف، في وجه الشبه خاصة، ومنها تشبيهه للوجه المعفّر بتراب القبر: «وجه مغبّر شأنه كأنه معفور بتراب

---

(١) السابق، ص ١٩٢/ ٤٣ على الترتيب.

(٢) المختار، ج ٢ ص ١٥٥.

(٣) في المرآة، ص ٧٧.

(٤) السابق، ص ١٦٣.

قبر»[1]، فالقارئ يفهم أن الوجهَ مغبّر كأنه معفور. ويستوي الوجه المعفور بتراب القبر أو غيره.. ولكن الكاتب فيما يبدو أراد إلقاء المزيد من الظلال المأساوية على الوجه المغبّر، فذهب إلى تحديد التراب بتراب القبر.. وهذا تكلف يقلّل من قيمة الصورة.

أمّا الاستعارة فتبدو وقد قامت بدورها أيضًا في عملية التصوير، وهي بوجه عام استعارة قريبة إلى وجدان القارئ ولا تعقيد فيها، ومنها قوله عن القلم في بعض اللحظات يصوّر عدم قدرته على التعبير «فإذا هو يتعايا في يدي ويتثاقل»[2] ويمكن للقارئ أن يجد الكثير من الاستعارات الطريفة، والتي يبتكرها «البشري» بطريقة لطيفة، وفي الصورة التالية يجعل للجدول «مضمضة»: «تخوض حدائق غناء، تتضوع أزهارها، وتتغنى أطيارها، وأسمع لخلجاتها أزيزًا وهديرًا، ولجداولها مضمضمةً وخريرًا»[3].

وتأخذ الكناية دورَها كذلك في خدمة العملية التصويرية في أسلوب البشري، وأمثلتها كثيرة ومبتكرة، ومنها قوله عن الميت: «فرغ من مودات الناس ومن عداواتهم»[4] وعن طوله المسافة:«.. لأسافر إلى مقر عملي عن طريق رأس الرجال الصالح» [5]، وعن المدمنين للمخدرات: «وكثرتهم- كما تعلم أو لا تعلم- كانت

(١) المختار، ج ١ ص ١٥٢.

(٢) المختار، ج ١ ص ٢٠١.

(٣) المختار، ج ٢ ص ٢١٤.

(٤) المختار، ج ١ ص ١١٣.

(٥) المختار، ج ٢ ص ١٤٠.

من أرباب (الكيوف)»[١]، وعن حبّ الشهرة: «لبعض النّسا ولعٌ بهتاف الصحف بهنّ وترديدها لأسمائهن»[٢].

أمّا ألوان البديع، فتوجد في نثر «البشري» بدرجات متفاوتة، وتتناغم مع أدائه التصويري، ويأتي السجع- غالبًا- عفويًّا وتلقائيًّا، لا تكلّف فيه ولا افتعال، وله بالإضافة إلى إسهامه في عملية التصوير دورُه في تحقيق الموسيقى التعبيرية للجملة، ومن أمثلته قوله عن الأغاني الحديثة: «ولا تكاد ترى فيها، ولا تمثلت لك خلقًا يُرى؛ إلا الدمع السائل، واللون الحائل، ولدم الصدور، وشد الشعور، والتقوض على الأعتاب، وتمريغ الخدود في التراب، وغير أولئك من ألوان الذلة والهوان والعذاب»[٣].

ويكثر الطباق في نثر «البشري» ويبدو أن له ولعًا خاصًّا به، وللطباق وظيفته الفنية كالسجع تمامًا، وهو يدل- من ناحية أخرى- على ثراء المعجم اللغوي لدى «البشري» وتنوّعه، يقول «البشري» عن صوت مطربة أعجبه:«أليس عنده الرفع والخفض، والبسط والقبض، والسعد والنحس، والوفر والبؤس، واللذة والألم والصحة والسّقم، والأنس والهمّ المقعد المقيم؟»[٤].

ويستطيع القارئ أن يعثر على ألوان أخرى من المقابلة والجناس والتورية، وتتفاوت بين القلة والندرة.. ولكنها على كلّ حال تؤدي وظيفتها الفنية في التصوير البياني عند البشري.

---

(١) السابق، ص ١٥٠.

(٢) السابق أيضًا، ص ٢١٩.

(٣) المختار، ج ٢ ص ٥٤.

(٤) السابق، ص ١٢٠.

ومهما يكن من أمر، فإن أسلوب البشري قد حقّق ملامح التيار التصويري إلى حدّ كبير، واستعان بالعناصر اللغوية والبلاغية والتخيلية والفكاهية، التي جعلت للأسلوب الراقي دفقًا وفيضانًا وحيوية.



الفصل الخامس

الخصائص الفنية المشتركة

الفصل الخامس

الخصائص الفنية المشتركة

بعد تناول التيارات الأسلوبية المختلفة، فإنّ من المناسب الآنَ تناول الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان من خلال هذه التيارات، وسوف يستطيع القارئ أن يرى مدى انطلاق مدرسة البيان إلى هدفٍ واضح وجلي، وهو الارتقاء بالتعبير من خلال اجتهادات أعلامها المتعددة، ولذلك كانت الخاصية الأساسية للمدرسة الانطلاق من أصول واحدة إلى غاية واحدة بتيارات متعددة، لا ينال منها الحكم الجزافي، ولا المآخذ الغير الموضوعية، وكانت هنالك خصيصة أخرى أجمع عليها أعلام البيان هي الحرص على الوفاء للغة والمعنى معًا في أدائهم التعبيري.

ثم هناك خاصية الوصف، والخصائص المعجمية التي تتناول اختيار اللفظ والمفردات الصعبة، واللهجة العامية، والألفاظ الأجنبية، والتعريب، والصيغ والمشتقات الخاصة. ثم خصائص الجملة من حيث طبيعتها وطول، الفاصلة وقصرها، والعناصر والأدوات التي يستعين بها الأعلام في الجملة، وكذلك الموسيقى، والجملة الاعتراضية، ثم خاصية التضمين، والاقتباس ومداهما في الجملة والنثر البياني بوجه عام، ومصادرها القديمة والحديثة.. وأخيرًا خصائص الصورة من حيث مصادرها في التراث والبيئة والمخترعات والثقافة الأجنبية، وتشكيلها المعتمد على ألوان البيان والبديع.

وسوف يلاحظ القارئ أن الحديث عن هذه الخصائص يمثل عملية تجميع للخصائص المشتركة بين الأعلام في مختلف التيارات، مما يعني الاستغناء عن الأمثلة والنماذج التوضيحية حتى لا تتكرر دونَ داع، ولا تشكل عبئًا على البحث لا لزوم له.

ثم إن هذه الخصائص تمثل أبرز ما يميز نثر مدرسة البيان، ولا يستطيع البحث أن يزعم أنها خصائص جامعة مانعة.. فإن الحديث عن جميع الخصائص وجزئياتها يستغرق الكثيرَ مما لا يحتمله البحث ويخرج به إلى الإطالة المملة، وفيما يلي عرض لأهم الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر:

١ـ الخاصية الأساسية: أصول واحدة وغاية واحدة:

يستطيع القارئ أن يلاحظ في الكلام عن التيارات الأسلوبية المختلفة- والذي سبق تفصيله في الفصول الأربعة السابقة- خصائص مشتركة بين هذه التيارات تجعل من مدرسة البيان في النثر الحديث دائرةً واسعة تضمّ هذه الخصائص، وإن كانت تتفاوت فيما بين تيار وآخر من حيث الكثرة والقلة، والغلبة والندرة، والانتشار والمحدودية.. ولكنها- بصورة عامة- تثبت وجودها أيًّا كان هذا الوجود.

وفي النهاية، فإن القارئ يجد أن التيارات الأسلوبية في مدرسة البيان تهدف أولًا وآخرًا إلى تحقيق غاية عظمى، وهي الارتقاء بالأسلوب، والوصول بالأداء التعبيري إلى أفضل مستوى ممكن لفظًا وصورة، وجملة ومعنى، إطارًا وفكرة، في تكامل واتّساق وتوهج.

ولا يعتقد القارئ أن الفروق الدقيقة التي يلاحظها بين هذا التيار أو ذاك، تقلّل من قيمة ما قام به أعلام البيان، أو تضعف الرابطة التي تربط بين أفراد المدرسة

البيانية، كلا.. فهذه الفروق دليلٌ حي على ترابط أفراد المدرسة، وتقدير فعال لما قاموا به أو لمّا مثّلوه من تيارات.

فطبيعةُ البشر تحتّم الاختلاف بين إنسان وآخر، نظرًا لما يملكه كلٌّ فرد من إمكانات ومتعددة، ولأن الأسلوب هو الرجل «على حدّ قول البعض، فإن الأساليب لا بدّ أن تختلف، وتشكّل العديد من الاتجاهات والتيارات.. ولكن الاختلاف في مدرسة البيان، كان اختلافًا ينطلق من اتفاق، أي من أصول واحدة، هي أصول الأسلوب الصحيح الراقي الذي يسعى إلى التعبير الأفضل والمتميز، مراعيًا كلَّ القواعد اللغوية والبلاغية والذهنية، ومعتمدًا على ثقافة واعية وأصيلة.

ولذا، فإنّ المرء حين ينظر إلى ما أنجزته هذه المدرسة في النصف الأول من القرن العشرين، لا بدّ وأن يأخذه العجب والدهش، رغم قلة إمكاناتها وتواضع المخترعات في زمنها بالنسبة إلى الفترة الزمنية الراهنة، فضلًا عن وجود أعلام المدرسة على فترة من النهضة الأدبية عامة والأسلوبية خاصة.

وحين ينظر المرء إلى ما قام به أعلام البيان- كلٌّ على حدة- فإنه- على الفور- سيؤكد تقديره وإعزازه لما قاموا به ولما مثّلوه؛ إذ كان كلٌّ منهم يعطي حياته وجهده لخدمة التعبير الراقي على أساس من التفاعل الحي والخلاق في دائرة البيان الواسعة، متناغمًا في ذات الوقت مع الفترة الزمنية التي عاشها، والتي ازدهر فيها قلمه وأدبه.

فقد أعطى «المنفلوطي» مثلًا صورة حيّة وفعّالة للانطلاق بالأسلوب انطلاقة واعيةً على هدًى مِن ثقافته الإسلامية والعربية، وإلمامه بالثقافة الغربية- الفرنسية بمعنى أكثر تحديدًا- فأخذ يقدّم بتياره الأسلوبي الجمالي نموذجًا لتحرر الجملة من

الأثقال والتكلّف المرهق، مع تلوينها بالصور الجديدة والمبتكرة، وفي أداء سلس وسهل، يمتزج فيه اللفظ بالعبارة امتزاجًا.. وقد نجح «المنفلوطي» إلى حدّ كبير، إذا ما وضع القارئ في اعتباره الدورَ الرّيادي الذي قام به أو فرض عليه.

وجاء «الرفعي» ليمثل خصوبة العقل الإسلامي وتراثه في النثر الحديث، وكان تأثره بالبيان القرآني دافعًا إلى تقديم أنموذج حيّ لتيار «التوليد الذهني» الذي يتفاعل فيه اللفظ مع الذهن، وصولًا إلى المعنى الدقيق والمتكامل في إطار من الصور الفريدة والمتميزة، وقدم الرجل من خلال تياره نمطًا فريدًا في الأداء التعبيري المتكامل والغير المسبوق، وإن شابه بعض التعقيد في بعض المواضع.

ويعدّ «الزيات» خليفة «المنفلوطي»، وإن كان صورةً منقّحة وجليّة وأكثر معاصرةً من سلفه، فقد جاء تياره الذي يعتمد على التنسيق والهندسة آية في فن التعبير، بما يمثله من ثراءٍ لغوي وحسن تقسيم وحسٍّ مطبوع، وأداء يقترب من الشعر في بعض الأحيان، وذلك يرجع إلى سيطرته على الصنعة وتحويلها إلى طبع يفيض بالعفوية والتلقائية والفنية معًا.

ثمّ كان «البشري»- ممثلًا للتيار التصويري- نموذجًا للأداء التعبيري القائم على الرسم بالألفاظ والعبارات، والمعتمد على تعانق العناصر اللغوية والبلاغية والتخيلية والفكاهية، ليعطي- في النهاية- لوحاتٍ تعبيريةً متكاملة التكوين والأضواء والظلال والألوان.. ثم إنه من خلال هذا التيار قد اتكأ- بصورة ملحوظة- على الروح الاجتماعي خاصة في الجانب الشعبي بنكهته الفريدة ورائحته المتميزة؛ فأثرى البيان الحديث ثراء كبيرًا وعظيمًا.

ومن ثم، يمكن القول إن أعلام المدرسة البيانية قد اتفقوا- ولو لم يقصدوا- على مبدأ ترقية الأسلوب لفظًا ومعنى وصورة، ومن خلال شخصياتهم المتميزة، وأساليبهم المتعددة، واجتهاداتهم الخاصة؛ فحققوا بذلك الاتفاق من خلال الاختلاف.

.. ورغم ما قد يُثار من اعتراضات وانتقادات توجّه إلى أساليبهم، فإنهم في النهاية، وفي منظور التقويم المنْصف، قد حقّقوا بأساليبهم مستوًى يفوق أساليب الكثيرين، ويتجاوز ما وجّه إليهم من مثالب إلى تأكيد حقيقة تقول بأن أعلام مدرسة البيان قد ارتقوا بالبيان نظرية وتطبيقًا، فكرًا وممارسة، تصوّرًا ومعاناة.

ويبقى في هذه النقطة القول إن معظم ما وجّه إلى أعلام المدرسة من أحكامٍ كان جزافيًّا وغيرَ موضوعيّ، ويتسم بالتسطيح والعمومية، وهو ما لا يجوز في عملية التقويم التي يفترض فيها أن تتناول الإيجابي والسلبي معًا، ولا تتوقف عند حدود الانطباع السريع أو النظرة العابرة.

لقد كانت هناك- بلا ريب- مآخذُ عديدة على التيارات المتعددة، ولكنها تأتي في معظمها جزئية وهامشية، ولا تنسحب على كلّ الإنتاج الأدبي أو النثري لأصحاب هذه التيارات أو المنتجين من خلالها، ومن ثم، كانت التيارات في معظمها وصورتها العامة أقربَ إلى الأساليب المثالية التي تعد تحولًا كبيرًا في فن النثر الحديث في مصر، وقد سبقت الإشارة في الفصول الأربعة الماضية إلى بعض الانتقادات التي وجّهت إلى أعلام مدرسة البيان، وقد نوقشت أيضًا بإيجاز؛ لجلاء بعض الحقائق التي تُسهم في توضيح القيمة الموضوعية لكلّ أسلوب من خلال التيارات المختلفة.

يمثل الحرص على الوفاء للغة والمعنى - أيضًا - خصيصة مشتركة بين أعلام البيان جميعًا، ومفهوم هذا الحرص يتمثل نظريًّا في وقوفهم ضد الركاكة والتقعر والتعقيد، وتطبيقيًّا في تقديم النماذج الجيدة التي يحتذيها الكتاب والمتأدبون حتى لا يسقط أحدٌ منهم في وهْدة التقليد والتكلف والرداءة.. وقد سبقت الإشارة إلى آرائهم وأقوالهم عند الحديث عن مفهوم البيان، بيدَ أنه من المفيد إعادة التذكير بأن هؤلاء الأعلام قد أخذوا على عاتقهم تقديمَ النماذج الجيدة بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وفي بعض الأجناس الأدبية، كما فعل «المنفلوطي» في رسائله التي كتبها للناشئة والمتأدبين من أجل احتذائها باعتبارها النموذج الجيد لكتابة الرسائل.. وكما فعل «الرافعي» في بعض كتبه التأملية مثل «حديث القمر» و«أوراق الورد» التي هدف من ورائها إلى تعليم الشبان كتابةَ الإنشاء أو التعبير الجيد بمفهوم العصر.. وكما فعل بقية الأعلام بكتاباتهم النثرية المختلفة، حين طالعوا قراءهم بنماذج نثرية تحقّق دقة التعبير ورقيّه وجماله، وتسمو فوق النماذج السائدة في الحياة الأدبية، والتي عانى معظمها من أحدِ خطرين كبيرين:

أولهما: التقليد والجمود والوقوف عند حدود النماذج الركيكة الغثة.

وثانيهما: التحلل من القواعد والأصول النحوية والبلاغية باسم التجديد والمعاصرة.

لقد تمثل الحرص على اللغة والمعنى - إذًا - في تحقيق القيم التعبيرية النموذجية وهي قيم تؤكد على تفاعل اللغة مع المعنى تفاعلًا مشتركًا يقوم به كلّ طرف مع الآخر، ولا ينفرد به أحدٌ دون شريكه. ولذلك يستطيع القارئ إدراك سرّ تفوق التعبير في مدرسة البيان، وتخلّفه لدى الذين اهتموا بالألفاظ وحدَها وسقوطهم في قاع التقليد والتكلّف والغثاثة، ولدى الذين اهتموا بالمعاني وحدها، وسقوطهم في قاع الركاكة والتقعر والفسولة!

٢ـ خاصية الوصف:

وتأتي خاصية «الوصف» والتتبع والاستقصاء «كخاصية مشتركة بين أعلام البيان لتؤكد على القدرة التعبيرية لهؤلاء الأعلام في التعامل مع الظواهر المختلفة، مادية أو نفسية أو اجتماعية أو تصويرية، تدور داخل المجتمع، أو بين أفراده.. ويتناول كلُّ علمٍ من الأعلام خاصية الوصف وفق منهجه أو أسلوبه، الذي يركز عادة على جانبٍ معين من جوانب الظاهرة الموصوفة.

«فالمنفلوطي» يهتم عادة بوصف الظواهر المادية والطبيعية، ويركز على التفاصيل الدقيقة القائمة والمرئية، ويُعنى بتتبع هذه التفاصيل، ويستخدم لذلك كل العناصر المساعدة التي تبرز دقائق الظاهرة، مثل الاستعانة بالصور الحية، وأبيات الشعر المناسبة، ويلاحظ أن المنفلوطي يعمل على تناول الموصوف على أكثر من وجه، ولذلك يكثر في وصفه الترادف، والتوكيد، والتوازن والتكرار. وهذا بالتالي يؤدي إلى طول فقرات الوصف لديه لدرجة أن فقرةً واحدة تكاد تبلغ نصف المقال. كما سبقت الإشارة عند الكلام عن التيار الجمالي وأسلوب المنفلوطي.

ويبدو « الرافعي» في وصفه متأثرًا بخاصية التوليد الرئيسية التي تشيع في أسلوبه، بل إنها ملونة بهذه الخاصية تلوينًا واضحًا، ويمكن أن تعدّ المراثي والتأملات التي كتبها «الرافعي» مجالَ تفوق الوصف لديه، إذ يمتزج المعنوي بالحسي والشعوري بالمادي، وتتلاقى الصفات المادية والمعنوية، ويرجع ذلك إلى الذهن المتوقّد والخيال الخصب والرؤية العميقة التي يملكها «الرافعي»، ويلاحَظ أيضًا أنه يتتبع التفاصيل الذهنية الدقيقة، ويبسطها من خلال صور فريدة وطريفة، وإن كانت تبدو في بعض الأحيان مرهقة ومتداخلة، ولكنها في عمومها تحقق نوعًا من التميز والتفرد.

أمّا «الزيات» فقد كان اعتمادُه على ذاكرته الواعية، ثم أناته وصبره، ورؤيته، فرصةً مناسبة للغاية لكي يقدّم أوصافه الدقيقة والرقيقة والعذبة، متتبعًا كل التفاصيل المطلوبة، ومستقصيًا لأبعادها في إطار من الصور الجميلة التي تعتمد في أكثرها على التشبيهات الطريفة والمبتكرة.. ثمّ إن الزيات في وصفه يعتمدُ على خلفية من الروح الشعبي المفعَم بدلالات خاصة ومتميزة.

ويلاحظ أنّ وصف «الزيات» يكثر في قصصه، خاصة عندما يهدفُ إلى رسم بعض الشخصيات القروية أو البيئة الريفية.

بيدَ أنّ الوصف عند «البشري» قد تداخل مع الخاصية الأساسية لأسلوبه وهي التصوير والتجسيم، ويمكن القول إن القارئ يستطيع العثور على أكثرَ من موضع في الموضوع الواحد يحتشد فيه «البشري» للوصف، وجاعلًا منه عنصرًا من عناصر التصوير والتجسيم، ويستعين في ذلك عادة بالصور المبتكرة ذات الدلالة الشعبية غالبًا، وخاصة عندما يستخدم بعض الألفاظ والعبارات العامية. إن خاصية الوصف لدى «البشري» تهدف على كلّ حال إلى نقل الواقع بكلّ ملامحه وإيقاعه وروحه، وتحاول دائمًا أن تخدم الغاية التصويرية في أسلوب «البشري»، وتعمل في انسجام وتآلف مع بقية العناصر اللغوية والبلاغية والتخيلية والفكاهية.

ويمكن القول إن تفوق مدرسة البيان في النثر الحديث في الوصف يرجع إلى جديّة أعْلام المدرسة وقدرتهم العالية في الأداء التعبيري؛ انطلاقًا من السيطرة على اللغة ومفرداتها.

٣ ـ الخصائص المُعجمية:

تتقارب الخصائص المُعجمية تقاربًا ملحوظًا بين أعلام مدرسة البيان، ويستطيع القارئ– من خلال المقارنة بين هؤلاء الأعلام– أن يرى ثمّة موقفًا مشتركًا من المسائل اللغوية المختلفة، وإن كان كلّ علَم يجتهد وفق إمكاناته المتاحة، ومواهبه المملوكة.

ولعلّ احتفاء الأعلام بمسألة اللفظ لا يحتاج إلى دليل، فكلهم يجمع على ضرورة تخيّر اللفظ وانتقائه، والحرص على مطابقته للمعنى حتى يؤدي دوره أداءً كاملًا أو أقرب إلى الكمال. وقد ظهر ذلك في تطبيقاتهم، ومن خلال نثرهم المنشور.

فالمنفلوطي كان يحرص على سلاسة اللفظ وجماله، وتعبيره عن المعنى في تلقائية وعفوية، وقد استطاع بهذا الحرص أن يتجاوز المرحلة الأولى، والتي شهدت نوعًا من التكلّف والأثقال يبهظ كاهل أسلوبه بالألفاظ الصعبة والكلمات الغريبة. ولكنه- خاصة بعد أن قام بتعريب النصوص الأجنبية- استطاع أن يعبّر كثيرًا عن الحواجز المرهفة، ويقدم أسلوبًا معتمدًا على ألفاظ صافية وعذبة.

وكان ثراء «الرافعي» لغويًّا، وقدرته على فهم الفروق الدقيقة بين المفردات، مجالًا لإبراز عبقريته التعبيرية في مجال اللفظ، فقد كان يحتفي بالألفاظ احتفاءً عظيمًا، ويهتم بمدلولاتها اهتمامًا كبيرًا، ممّا منحه القدرة على تناول قضية إعجاز القرآن الكريم تناولًا رائعًا وفريدًا. لقد اعتمد على تناول الألفاظ في تفسير بعض الآيات القرآنية فدلَّ هذا التناول على عبقريةٍ فذّة في فهم اللغة ومفرداتها، ومن ثم، كان استعماله للألفاظ استعمالًا يتّسم بالدقّة البالغة، ممّا جعله يفصل اللفظ على قدر المعنى. ولذلك لم يكن غريبًا أن يعتبر «الرافعي» الكتابة عملًا هامًّا، مهمته الإضافة إلى اللغة وإثرائها. وقد استطاع «الرافعي» أن يحقّق ذلك بالفعل.

كذلك الحال، بالنسبة «بالزيات»، الذي كان يدقّق في اختيار الألفاظ ويؤكد على خصوصية اللفظ، خصوصيةً تحفظ له التّفرد والتميز، وتوفر له الصحة والدقة معًا، ومن ثمّ كان اهتمامه بالألفاظ من خلال التنسيق التعبيري والأداء الهندسي يطمح إلى تحقيق طرافة العبارة بوساطة خصوصية اللفظ، وأضحى الترادف لديه يعني التكامل بين الألفاظ وليس التشابه أو التماثل. وهو في اهتمامه بالألفاظ يطمح في النهاية إلى تقديم اللفظ المناسب والكلمة المعبرة ليحقق الموسيقية التعبيرية التي

ترتقي بالأسلوب، وتعطى التناغم المطلوب بين مفدرادت الجملة أو العبارة، فلا نشاز ولا نبو، ولا غرابة ولا تعقيد.

وكان «البشري» حريصًا على انتخاب الألفاظ بعد فزرها وغربلتها (أو نخلها) ليحقق الخاصية الرئيسية في أسلوبه، وهي التصوير البياني، وهذا الحرص ينبع من إدراكه لقيمة اللفظ في الأداء التعبيري سلبًا وإيجابًا، ولذلك اهتم باللفظ المعبر بدقة عن المعنى المُراد، ورفض في الوقت نفسه تلك المحاولات التي يقوم بعض الكتّاب للتفاصح والتعالم في ميدان التعبير؛ لأن ذلك يقودُ إلى التكلف والتعقيد وإفساد المعنى. ومن ثمّ كان اختيار الألفاظ لديه ضرورة حيوية للارتقاء بالتعبير، فالكتابة من هذا المنطلق عملٌ رائع وضخم يجبُ الاحتشاد له، وتحقيقه بأفضل الطرق وأجملها.

ومع اتفاق الأعْلام في مدرسة البيان على العناية باللفظ، والحرص على تناسبه مع المعنى، فإن ذلك لم يمنع من استخدامهم لعددٍ من الألفاظ الوعرة والصعبة، أو تلك التي لا تردد على ألسنة الكتاب كثيرًا. ولعل ذلك كان يهدف استعراض المحصول اللغوي أو المعجمي الذي يملكونه، ولعله من ناحية أخرى كان محاولة لبعث هذه الألفاظ وإعادة الحياة إليها بعد طول غياب. ولكن المرء لا يستطيع أن يؤكد أنه قد كُتب لها البعثُ حقًا، فما زال معظم ما أثبته البحث من كلمات صعبة وغريبة في الفصول الأربعة الماضية غريبًا على أقلام الكتّاب في الزمن الراهن، ونادرًا ما يستخدم أحدهم كلمة من هذه الكلمات.

ويلاحظ أن حصيلة المنفلوطي والرافعي والزيات من الكلمات الصعبة كانت كبيرة بالقياس إلى البشري، ولعلّ ذلك يرجع إلى ضخامة إنتاجهم الأدبي في النثر، وقلة نتاجه نسبيًّا، أو لعله يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة روحه الميالة إلى الفكاهة

والمداعبة، وهذا يستلزم الوضوح واستخدام الألفاظ القريبة من الذهن.. ولذلك جاء معجمعه في مجمله أقرب إلى الصفاء، والشيوع.

ومن الطريف أنّ «الزيات» ألحق بأحدِ كتبه فهرسًا ضمّ عددًا من الصفحات ليشرح فيه الألفاظ الصعبة والغريبة التي اشتمل عليها الكتاب[1]، وإن كان يجد بعض العذر في ذلك لأن الكِتاب قد اشتمل على نصوص قديمة تحتاج إلى شرح وتفسير.

وكان موقف أعلام المدرسة من مسألة اللهجة العامية والكتابة بها؛ واحدًا في جذوره، فهُم يتفقون على ضرورة استخدام الفصحى والرقي بها، وجعلها أساسًا للبيان والتعبير، ويرفضون بالتالي أن تكون العامية وسيلة معتمدة للأداء التعبيري، لدرجة أن علمًا من الأعلام- وهو المنفلوطي- لم يستخدم العامية إلا اقتباسًا في موضعين فقط، رغم ضخامة إنتاجه النثري، لقد كان الكل متفقًا على عدم إضفاء الشرعية على استخدام العامية، كما فعلت بعض المدارس التي تهتم بالمعاني، ولا تعطي اهتمامًا للغة الفصحى وقواعدها، ولا البلاغة العربية وأصولها، ولا الأسلوب الصحيح وأسسه.

ويمكن القول: إن «المنفلوطي» و«الرافعي» وقفا موقفًا متشددًا من العامية، فلم يستخدماها إلّا في أضيق نطاق، وكاقتباس لا يؤثر في سياق الأداء العربي الفصيح، ولعلّ السرّ في ذلك يرجع إلى ميل «المنفلوطي» إلى المحافظة في مجال اللغة، واعتباره العامية إسفافًا لا يجوز لكاتبٍ مثله أن يقارفه، أمّا «الرافعي» فإن ضعفه في اللهجة العامية فضلًا عن ميْله إلى المحافظة كانا وراءَ وقفته الصارمة ضد استخدام العامية في الكتابة، ويلاحظ أنّ كلًّا من «المنفلوطي» و«الرافعي» قد حملا بشدة على أولئك

---

(١) انظر أواخر كتابه: تاريخ الأدب العربي، ط ٢٥.

المتساهلين في استخدام العامية، والذين لا يحترمون قواعد الفصحى والبلاغة والأداء الصحيح.

وقد بدا موقف «الزيات» و«البشري» أكثر تسامحًا من «المنفلوطي» و«الرافعي» رغم اتفاق الجميع على مبدأ رفض استخدام العامية كأسلوب. «فالزيات» رأى أن يكون هناك نوعٌ من التوفيق بين الفصحى العامية، على أساس استخدام الألفاظ العامية ذات الأصل الفصيح وتنقيتها و«تفصيحها» إن صح التعبير، واستخدامها كالفصحى.. ثم تسامح أكثرَ من ذلك فجوّز استخدام «العامية» حين لا يوجد في الفصحى ما يقابلها. ومن ثم، فإنه استخدم حوارًا وألفاظًا وأمثالًا عامية في بعض كتاباته، خاصة في قصصه، وصوره الريفية.

أمّا «البشري»، فقد كان مضطرًّا فيما يبدو إلى استخدام العامية عندما تلجئه الضرورة إلى ذلك، خاصة في لوحاته التصويرية التي كان يرسم بها بعض الشخصيات أو في تلك المواضع التي تميل إلى الفكاهة والمداعبة، والسخرية.. وقد كان يؤمن أن استخدامه الاضطراري للعامية أمرٌ لا غضاضة فيه في ظل الظروف التي تتباين فيها ثقافة القراء ومستوياتهم. وقد كان يرى انطلاقًا من هذا أن للعامية بلاغتها أيضًا التي لا تتحقق بالألفاظ الفصحى، خاصة عندما يعبر عن بعض اللمحات ذات الطابع الشعبي أو المحلي. بيدَ أنه يمكن القول: إن موقف «البشري» من العامية كان يهدف في الأساس إلى خدمة الأداء التعبيري من خلال التيار التصويري.

ويستطيع القارئ أن يدرك من خلال مطالعة نتاج أعلام البيان؛ أنّ العامية كانت مسألة هامشية في أدائهم التطبيقي، وأن الألفاظ العامية جاءت «كاقتباس أو تضمين» لا يؤثر في مسيرة الأداء باللغة الفصحى.

ويبدو الأمر بالنسبة لاستخدام الألفاظ الأجنبية متشابهًا، لدى الأعلام إلى حدّ كبير فقد كان معظمهم يستخدم الألفاظ الأجنبية الشائعة مترجمة إلى الحرف العربي، ولكن بعضهم ذهب إلى أبعدَ من ذلك حين أثبت الألفاظ والعبارات الأجنبية بحرفها اللاتيني بجانب مقابلها العربي، في مغالاة أثقلت النصوص دون مبرر، كما فعل «البشري».

ويلاحظ أن بعض الأعلام حاول تعريب بعض الألفاظ والمصطلحات الأجنبية، فوفق في بعضها، ولم يوفق في بعضها الآخر. ولقد كان حظُّ الألفاظ والمصطلحات التي قام بها «الرافعي» غير طيب، فإن ما قام بتعريبه لم يلقَ رواجًا.

ومن ناحية أخرى، فإن ما قام به الأعلام، وحقق إيجابية ملحوظة، كان تعاملهم مع بعض الصيغ والمشتقات الخاصة، بهدف تحقيق الدقة التعبيرية والأداء المتكامل، وقد كان لبعضهم دور في تصويب استخدام بعض الألفاظ والتعبيرات التي شاعت على أقلام بعض الكتّاب، كما فعل «الرافعي» الذي كان يتعامل مع اللغة بجرأة ناتجة عن تعمق وفهْم، واستطاع أن يشتق بعض الألفاظ بوساطة القياس.

على كلّ، فإن مدرسة البيان قد استطاعت أن تتعامل مع اللغة تعاملًا فعالًا ومثريًا، خاصة في مطالبتهم عبر كتاباتهم بالاهتمام باللغة، وإنشاء الهيئات التي تقوم على رعايتها، ثم مشاركة بعضهم في نشاط المجمع اللغوي بالقاهرة بالبحث والدرس.

نظرة إحصائية للخصائص المعجمية:

بلا ريب، فإنّ إنجازات علم اللغة في الفترة الأخيرة تسهم إسهامًا ملموسًا في دراسة الأساليب المختلفة، وتعطي كثيرًا من الملامح والخصائص التي تميز أسلوبًا عن آخر، أو تدلّل على ملامح وخصائص مشتركة بين مجموعة أساليب.

وقد يكون هناك بعض التحفظات على استخدام المقاييس اللغوية الحديثة في دراسة الأسلوب، ولكن هذه التحفظات لا تستطيع أن تهمل ما تتوصل إليه النظريات اللغوية في بلورة بعض الأفكار والمفاهيم حول الأسلوب وكاتبه.

فمن هذه التحفظات مثلًا أنّ بنية اللغة العربية تختلف عن بنى اللغات الأخرى التي طبقت عليها المقاييس أو النظريات اللغوية الحديثة، ومنها مثلًا أن النتائج التي تتوصل إليها هذه النظريات وتلك المقاييس لا توصل إلى نتائج ثابتة أو مطلقة، فكل النتائج التي تؤخذ نتائجُ نسبية وغير قاطعة.

ويمكن القول في هذه الحال رغم وجاهة هذه التحفظات: إن تناول الأساليب من خلال المباحث اللغوية أصبح ضرورة حيوية في النقد العربي المعاصر، خاصة بعد أن طغت عليه النظريات النقدية التي تهتم بالنواحي الأيديولوجية والفكرية، ممّا ترتب عليه إهمال البناء الفني للجنس الأدبي موضوع النقد، وإتاحة الفرصة لذوي المواهب الضحلة أن يشغلوا حيزًا لا يُستهان به في الحياة الأدبية، ويفرضوا نماذج أدبية رديئة معتمدين على تصوراتهم الأيديولوجية والفكرية.

ولا ريبَ أيضًا، أن الأجناس الأدبية تعد تشكيلًا لغويًّا في الأساس، فالفارق كبير بين كاتب يعرض فكرة «ما» من خلال جنس أدبي، وكاتب يعرضها بطريقة مباشرة للنشر والترويج، إذْ يعتمد الأول على صياغة تهتم بالعناصر اللغوية والتصويرية المختلفة ممّا يظهر الفكرة في إطار فني جذاب، بينما الثاني لا يهتم بالصياغة ولا بالإطار، ولكنه الذي يعنيه في كلّ الأحوال هو الفكرة فقط سواء ظهرت بشكل جيد أو غير جيد.

ومن هنا، تكون اللغة عاملًا هامًّا في تقويم العمل الأدبي، وخصيصة أساسية ترشد القارئ إلى أسراره.

وعلى هذا الأساس، يصبح القول: إن بنية اللغة العربية تختلف عن بنى اللغات الأخرى، غير مثْبط للهمّة في البحث حول الأسلوب من خلال اللغة والنظريات الحديثة، بل إن بعض النظريات تجد المناخ الملائم في اللغة العربية أكثر من غيرها.

كذلك، فإن نسبية النتائج في الأبحاث اللغوية حول الأسلوب، ينبغي ألا تعوق عن السير قُدمًا في هذا المجال، إذ تصبح تلك النتائج في معظم الأحوال، أفضل بكثير من تلك النتائج التي يصل إليها الاستنتاج الشخصي أو الحكم الذوقي.. خاصة إذا عرف القارئ أن الأحكام الذاتية والاستنتاجات الشخصية تتأثر بعوامل عديدة قد تبعد الناقد عن الحكم الموضوعي والتقويم المنصف.

ومن هذا المنطلق، استفاد البحث من بعض الدراسات اللغوية التي توصل إليها بعض الباحثين، ورأى في تطبيقها- رغم نسبية النتائج- ما يؤيد ما توصلنا إليه في الصفحات الماضية، وما يفسر بعض الظواهر المعجمية أو الأسلوبية لدى أعلام مدرسة البيان.

وكان من المناسب في هذا المجال اختيار مقياس «جونسون» لمعرفة ظاهرة تنوع المفردات وقياس الثروة المعجمية أو اللفظية لدى أعلام البيان، والمقارنة من ثم بين كلّ واحد منهم والآخرين في مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر.

وبالإضافة إلى ذلك كانت معادلة «بوزيمان» التي تبين مدى انفعالية أو عقلانية الأسلوب، وسيلة أخرى للمقارنة بين أساليب أعلام البيان، واستخلاص بعض النتائج الأسلوبية.

وقد اعتمد البحث في تطبيق «مقياس جونسون» و«معادلة بوزيمان» على ما

كتبه الدكتور سعد مصلوح، في بحثه المخطوط[1]: «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب- دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين»، وكتابه المطبوع: «الأسلوب- دراسة لغوية إحصائية»[2].

ومقياس «جونسون» و«معادلة بوزيمان»، يعتمدان على الإحصاء اللغوي للمفردات، ويمكن الإشارة إلى كلٍّ منهما بإيجاز، لإعطاء فكرة مبسطة للقارئ، حتى يكون قادرًا على استيعاب النتائج التي توصل إليها الإحصاء.

فمقياس «جونسون» يقوم على اختيار عينة أو نص أدبي تحت شروط معينة، واستخراج الكلمات أو المفردات المتمايزة، وذلك بعد حذف المفردات المكررة.. ويتم ذلك بتفريغ العينة في جداول متساوية (١٠٠ كلمة مثلًا) ويقوم الباحث بحذف الكلمات المكرّرة في الجداول الأخرى بالرجوع إلى الكلمات الموجودة في الجدول الأول، ثم الثاني ثمّ الثالث.. وهكذا حتى تصبح جميع الكلمات في الجداول كلِّها غير مكررة[3].



(١) نشر البحث بعد الفراغ من هذه الدراسة في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجدة- المجلد الأول ص ١٤٩.

(٢) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط ١، دار البحوث العلمية، الكويت، والقاهرة، سنة ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م.

(٣) قياس خاصية تنوع المفردات، ص١٢ وما بعدها.

والجدول التالي يبين نموذجًا للتفريغ والإحصاء.

مقياس «جونسو» لاختيار تنوع المفردات في النص

مصدر النص: تاريخ آداب العرب ج ٢ ص ١٨٨

وهذا	الأسلوب	فإنما	هو	مادة	الإعجاز	العربي	في	كلام	العرب
كله	ليس	من	ذلك	شيء	إلا	وهو	معجز	وليس	من
هذا	شيء	يمكن	أن	يكون	معجزًا	وهو	الذي	قطع	العرب
دون	المعارضة	واعتقلهم	عن	الكلام	فيها	وضربهم	بالحجة	من	أنفسهم
وتركهم	على	ذلك	يتلكأون	ثم	هو	الذي	مثل	لهم	اليأس
قائما	لا	يتصل	به	الطمع	وصور	لهم	العجز	غالبًا	لا
تنال	منه	القدرة	فأحرز	طباعهم	في	ناحية	من	الضعف	الإسكندرية
حتى	كأنها	غير	طباعهم	في	تثلمها	بعد	انتضائها	وتراجعها	بعد
مضائها	وقد	كانوا	يتساجلون	الكلام	ويتقارضون	الشعر	ويتناقصون	في	أغراضه
ومعانيه	حين	لم	يكن	من	الفرق	عند	نصائحهم	بين	فن

ولهذا المقياس أربع طرق تعالج كلُّ طريقة منها ملمحًا معينًا من ملامح المعجم أو الثروة اللفظية لدى الأديب، ويختار منها الباحث ما يتلاءم مع غايته في البحث. ويمكن أن يختارها جميعًا لتكشف له أكثر من ناحية[١]:

أمّا معادلة «بوزيمان» فتستخدم كمؤشر لقياس «مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثم استخدمت مقياسًا لتشخيص الأسلوب الأدبي»[٢]ـ وتقوم هذه المعادلة على أساس حصر عددِ كلٍّ مِن الأفعال والصفات المستخدمة في النصّ أو العيّنة، ثم يقسم عدد الأفعال على عدد الصفات فيكون الناتج نسبة الفعلي إلى الصفة في النص، وتوضح المعادلة على النحو التالي:

$$\text{نسبة الفعل إلى الصفة} \quad \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$

وتسمى بالإنجليزية اختصار VAR وهي الحروف الأولى من المقابل الإنجليزي Verp – Adjectiv – Ratio.

وقد اعتمد الدكتور «سعد مصلوح» اختصارًا عربيًّا خاصًّا للمعادلة على النحو التالي:

$$\text{ن} \quad \frac{\text{ف}}{\text{ص}}$$

حيث ن نسبة، ف فعل، ص– صفة، أي نسبة الفعل إلى الصفة[٣].

---

(١) قياس خاصية تنوع المفردات، ص ٢٠ وما بعدها.

(٢) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص ٦٤ ــ ٦٥.

(٣) السابق، ص ٦٢.

وللإحصاء في هذا المجال شروط خاصة أيضًا لاعتبار الأفعال الداخلة في عملية الحصر أو العدّ.

ويمكن توضيح المعادلة بالمثال التالي، الذي يعتمد على نصٍّ للبشري، يصف فيه (خناقة) بين شابين، ويظهر الفعل بين قوسين والصفة فوق خط، يقول النص:

(يتوسل) كلّ منهما إلى جماعته أن (يطلقوه) فلا (تنفع) الوسيلة، و(يضرع) إليهم فما (تجدي) الضراعة، (يتوسل) أحدهما إلى صحبه (ليدغدغ) رأسه، (فيرجو) الآخر صحبه أن (يدعوه) (ليفقأ) عينيه: (فيحلف) الأول بأنهم لو (خلوا) بينهما (لبقر) بطنه- (فتح) كرشه- (فيجيب) الثاني حالفًا إنهم لو (تركوه) (لدق) صلبه- (يكسر) وسطه- وهكذا من نحو: والله لو (سيبوني) عليه (لأخليه) كفته- و- حياة النبي، بس (سيبوني) وأنا (أخلي) الدّبّان الأزرق ما (يعرفلوش) طريق جُرّة- إلى آخر هذا الوعيد المرعب المهول»[1].

وبحصر عدد الأفعال يتضح أنها (٢٢) فعلًا، وعدد الصفات (٣ صفات) وعلى هذا تكون نسبة الفعل إلى الصفة..

ن ف ص = ٧٣

وهي نسبة عالية توضح انفعالية الكاتب وتأثره العاطفي الشديد حيال المشهد الذي يصفه، وهو مشهد معركة أو (خناقة) يتوارى فيها التعقل أو يتراجع للوراء لتظهر أو تتقدم إلى الأمام عاطفة جياشة يشدّها منظرُ العراك وأحداثه، ولذا جاء النص حافلًا بالأفعال الدّالة على أحداث، وقلت فيه الصفات الدالة على ملامح الأحداث وفاعليها.

---

(١) المختار، ج ٢ ص ٣٩.

ويمكن الآن القول: إن مقياس «جونسون» و«معادلة بوزيمان» سوف يعطيان من خلال عملية الإحصاء التي تمت مؤشرات جيدة تدل على تقارب أساليب أعلام البيان في أكثر من ناحية.. وسوف يتضح ذلك بعد عرض نتيجة الإحصاء.

وبالنسبة لمقياس «جونسون»، فقد كانت العينات التي اختارها البحث لأعلام البيان على النحو التالي:

١ـ كل عينة (نص) تتكون من (١٠٠٠) ألف كلمة، لكل من المنفلوطي والرافعي والزيات والبشري، ومجموعها (٤٠٠٠) أربعة آلاف كلمة.

٢ ـ كانت العينات (النصوص) متقاربة في الموضوع، كعامل من عوامل تحسين عملية الإحصاء وتحسين نتائجها بالتالي[١].

٣ ـ اعتمد البحث الشروطَ التي وضعها بحث «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب»[٢] مع ملاحظة أن البحث هنا قد أضاف إلى هذه الشروط عدم اعتبار المصطلحات الأجنبية أو الألفاظ الأجنبية المكتوبة باللاتينية والنصوص المقتبسة وأبيات الشعر ولو كان مترجمًا، ضمن النص أي ليست محسوبة في عملية الإحصاء، كذلك اعتبرت الألفاظ المتعددة للعلم الواحد مفردة واحدة.

---

(١) اختيرت العينات من الموضوعات الآتية:

أ- البيان (المنفلوطي- النظرات ج ٢ ص ٥ وما بعدها).

ب- أسلوب القرآن (الرافعي- تاريخ آداب العرب ج ٢ ص ١٨٨ وما بعدها).

ج- الأسلوب- (الزيات- دفاع عن البلاغة، ص ٥٤ وما بعدها).

د- في علوم البلاغة (البشري- المختار، ج ٢ ص ٢٤ وما بعدها).

(٢) قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، ص ١٨ ــ ١٩.

ورغم الرّهق الذي قد يعانيه الباحث في عملية تفريغ الجداول الإحصائية والحصول على النتائج؛ فإنّ ذلك لا يمنع من القول بأن هذه النتائج تفيد فائدة كبرى في التعرف على أهم الخصائص من خلال العملية الإحصائية. وبتطبيق طريقة القياس الأولى في مقياس «جونسون» تحت الشروط والمواصفات الخاصة بهذا القياس، فقد كانت النسبة الكلية للتنوع TTR لدى أعلام البيان كالآتي:

م	الكاتب	النسبة الكلية لتنوع المفردات TTR
١	المنفلوطي	٠,٤٩
٢	الرافعي	٠,٣٧
٣	الزيات	٠,٤٥
٤	البشري	٠,٤٩

ويتضح من الجدول السابق أن الثروة المعجمية المستخدمة في الكتابة لدى الأعلام متقاربة، بل إن كاتبين هما المنفلوطي والبشري يتماثلان في تلك الثروة، فكل منهما يحقق (٠,٤٩) كنسبة كلية لتنوع المفردات في موضوعه، يليهما «الزيات» الذي تحقق النسبة لديه (٠,٤٥) أي بفارق (٠,٤) ثم يأتي «الرافعي» محققًا أقلّ نسبة في استخدام المفردات المتنوعة (٠,٣٧) والفارق بينه وبين أعلى نسبة- أي ما حققه المنفلوطي والبشري- تقدر بحوالي (٠,١٢).

وإذا كانت النسبة بوجهٍ عام تحقق التقارب بما تدلّ عليه الأرقام، فإنها تشير إلى عدة ظواهر يمكن تلخيصها فيما يلي:

أولًا: أن التقارب يدلّ على ثروة معجمية متقاربة، ترجح وحدةَ الجذور الثقافية، أو اللغوية التي تمتد إليها مدرسة البيان.

ثانيًا: أن ارتفاع النسبة ما يقرب للخمسين في المائة يدل على وجود كمٍّ كبير من الألفاظ الصعبة أو غير المستخدمة بكثرة لعدم شيوعها، وهذا ما استنتجه البحث في الفصول السابقة.

ثالثًا: أن انخفاض النسبة لدى «الرافعي» يفسر ظاهرة معينة لديه، وتتضح عنده أكثر من اتضاحها لدى باقي الأعلام، وهي «التكرار»، ومثلها أيضًا ظاهرة «رد الجملة»، وقد أشرنا إليها في الفصل الثاني من هذا الباب.

ويمكن فهم ذلك إذا عرف القارئ أن «التكرار» يعني استخدام الكلمة أو المفردة أكثر من مرة، وهذا يعني أن ظهور مفردة جديدة يكون بنسبة قليلة، مما يعني تقليل حجم الثروة اللفظية المستخدمة.

كذلك، فإن ظاهرة ردّ الجملة تعني أن الكاتب يستخدم نفس الألفاظ التي استخدمها في الجملة الأولى لبناء الجملة الثانية، والتي تتشابه مع الأولى لفظًا وتختلف معها معنى ومبنى.

رابعًا: تبدو القيمة المرتفعة لنسبة التنوع لدى الأعلام عاملًا هامًّا في إثبات اعتمادهم على التدقيق والتمحيص والمعاناة في الكتابة.

ومهما يكن من شيء، فإن على القارئ أن يتذكر أن هذه النتائج نسبية، ولكنها تعطي دلالات تقرّبنا من الحكم الصحيح. ولعله اتضح من خلال هذا المقياس مدى التقارب والتباعد بين ما وصل إليه البحث في الفصول السابقة وبين الاستنتاجات التي تمّت بعد إجراء الإحصاء.

أمّا بالنسبة لمعادلة «بوزيمان» قد اختار البحث أربعَ عيّنات للأعلام الأربعة: المنفلوطي والرافعي والزيات والبشري.. وقد اشتملت كلُّ عينة على مائة جملة، اختيرت عشوائيًّا، فكانت المائة الأولى من كتاب (النظرات- ج١) ، والثانية من كتاب (السحاب الأحمر)، والثالثة من كتاب (وحي الرسالة ج٤) ، والرابعة من كتاب (المختار ج٢).

وقد تمّت عملية حصر «الأفعال» و«الصفات» وفقًا للشروط التي وضعها كتاب «الأسلوب- دراسة لغوية إحصائية»[1]، وكانت النتائج كما هي موضحة بالجدول التالي:

م	الكاتب	ن ف ص
١	المنفلوطي	٣,٢٤
2	الرافعي	٣,٢٦
٣	الزيات	٢,٤٦
٤	البشري	٣,٣٣

ومن هذه النتائج الإحصائية يمكن ملاحظة ما يلي:

أولًا: أن نسبة الأفعال إلى الصفات (ن ف ص) في أساليب أعلام البيان مرتفعة بشكل عام.

ثانيًا: أن ارتفاع هذه النسبة يعني انتماء الأساليب إلى النثر الأدبي، حيث يظهر عواطف الكاتب وانفعالاته بصورة واضحة.

(١) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص ٦٣ ــ ٦٤.

ثالثًا: ظهور شخصية الكاتب في النص بشكل مُلفِت للنظر، وارتباط الأسلوب ارتباطًا وثيقًا بصاحبه.

رابعًا: يلاحظ تقارب النسبة لدى الأعلام الأربعة حتى تكاد تتطابق لدى معظمهم؛ ممّا يعني انطلاق مدرسة البيان من دائرة واحدة في أساسها التعبيري.

خامسًا: أن انخفاض (ن ف ص) الطفيف لدى الزيات، ترجع إلى ارتباطه بالصحافة بصفة دورية منتظمة (حيث كان يصدر الرسالة).. والصحافة تهتم بصورة عامة بالصفات اهتمامًا يتقارب مع اهتمامها بالأفعال أو يتفوق عليها في بعض الأحيان.

وهذه الملاحظات على النصوص- موضوع الإحصاء- صحيحة، حيث تمّت تحت شروط واحدة وعينات متساوية.

ويمكن القول بعد تطبيق مقياس «جونسون» ومعادلة «يوزيمان» إن نتائجهما الصحيحة تحت الظروف التي جرى فيها الإحصاء، والنسبية بحكم بعض التحفظات، واختلاف النصوص الأخرى التي لم يجرِ عليها القياس؛ تدلّان على تقارب أعلام البيان أو أكثر من جانب من جوانب المعجم، واشتراكهم في أكثر من خَصيصة من الخصائص الأسلوبية.

٤- خصائص الجملة:

تبدو الجملة في كتابات مدرسة البيان واضحة بشكل عام، وخالية من التعقيد اللفظي والمعنوي إلا في بعض المواضع القليلة التي لا تؤثر في الصورة العامة للجملة البيانية، وهي من ناحية أخرى جملة عربية خالصة تتأثر بالجملة القرآنية وأدائها

المعجز وعطائها الفياض، فجاءت دقيقة ومبسوطة من خلال انسياب تعبيري دفاق، كما كانت لدى بعض أعلام البيان تمثل إطارًا لتحقيق الطرافة والتميز، أو التناغم مع التيار الأسلوبي الذي تعمل من خلاله.

ويمكن القول إن الجملة البيانية كانت في عمومها متلائمة من حيث الطول والقصر مع المضمون الذي يعالجه الكاتب، فكانت تطول في بعض الأحيان، وتقصر في بعضها الآخر.. وواضح أن الطول كان يعبر بطريقة وأخرى عن نزعة الكاتب في مدرسة البيان إلى التتبع والاستقصاء والإلمام بجميع أطراف الموضوع، ومن ناحية أخرى كان يعبر عن قدرة لغوية وبيانية متميزة، لا يملكها إلا متمكن في عالم الجملة والتعبير، وكذلك الحال بالنسبة للجمل القصيرة التي تأتي للتلاؤم مع بعض المواقف الدرامية أو التصوير السريع الخاطف للحالات النفسية والتأملات الذاتية والحوارات الداخلية.

بيدَ أن ظاهرة طول الفاصلة في مدرسة البيان تستدعي الاهتمام والتوقف أمامها بُرهة لفهم مغزاها أو سرّها.. وتبدو المسألة غير صعبة إذا عرف القارئ أن معظم أفراد المدرسة بحكم ميلهم إلى الصنعة، كانوا يستخدمون ذهنهم الواعي الذي يحقق خاصية الاستطراد. فتتمدّد الفاصلة إلى أكثر من جملة، بل إن بعض الجُمل يصل إلى فقرة، والفقرة قد تصل أحيانًا إلى نصف مقال كما في نثر المنفلوطي. ويمكن أن يعثر القارئ على صورة أكثر وضوحًا لدى بعض الأعلام في الجيل التالي.. ومن المفيد هنا تقديم نصٍّ لأحدهم لم يتناوله البحث بالدراسة، ولكنه ينبئ عن بعدٍ من أبعاد الظاهرة، يقول «محمود محمد شاكر» عن «المتنبي» مصورًا شخصيته، ومتحدثًا إلى القارئ بضمير المخاطب:

«.. وأنت، فلا تظنّن أنّ مثل أبي الطيب كان إذا دخل بلدًا دخله صامتًا مخيطَ الشفتيْن، لا يفتحهما إلّا حين ينشد قصيدته في «المديح» في مجلس يمدحه، ثم ينصرف إلى داره منزويًا في ركنٍ من أركانها حتى يأذن له شيطان شعره بقصيدة أخرى، وهكذا، وهلمّ جرّا!! كلا، فإنك لا تشكّ في أنّ أبا الطيب- ذلك الظريف المجلس، الحاضر البديهة، الحلو النادرة، الأديب النفس، صاحب الرأي في السياسة، وطالب الحكمة أنّى كانت، والثائر على حكام عصره، والمزدري لأهل زمانه، والذي تتبيّن في شعره مواضع التجربة الطويلة، والخبرة النافذة، والتمرس بالأخلاق عاليها وسفسافها، والذي كان شعره قطعةً من إحساسه وطبيعته، ومّما يمسّها ما يدور حولهما أو يدانيهما من إحساس الناس وطبائعهم، والذي كان شعره ينمّ على تلك الطبيعة البركانية المتفجرة التي لا تهدأ إلا ريثما ترتدّ إليها قوتها القاصفة العاصفة الناسفة، والذي لم تكن هذه الظاهرة في شعره دعوى أو باطلًا أو ظاهرًا لا باطن له، إذ لو كان ذلك كذلك لوقع فيها التخالف على تطاول السنين، ولنقصت وضعفت الأسباب الجالبة لها، والذي كان ذا لسان وبيان، وكان جدلًا، طلق اللسان، أبيَّ النفس، لا يهاب أن يصارح وأن يكشف عن ضميره على شدّة ما لقي من الكيد والمكر والتربص والرصد، ثمّ كان (الرجل) الشاعر الفرد من أهل عصره الذي كشف عن سيئات العصر، وصور رذائله كلّها في كثير من شعره، والذي كان قريبًا من الأمراء، أثيرًا عند كثير ممّن لقيهم؛ أقول: أنا لا أشك، ولا تشكنّ أنت، في أنّ أبا الطيب قد أثار كثيرًا من الجدل في الأدب والسياسة، وتمرّس بالناس وتمرّسوا به، وأخذ وأعطى، وناقش وجادل، وذهب مذهبًا في تناول الآراء والأفعال والأحداث التي وقعت في الدولة العربية، وبيّن رأيَه فيها في مجالس أصحابه، وتناقلت الألسنة

ما كان يقول، ووجد حسّادُه من تكشفه وصراحته مطعنًا ومقتلًا يطعنون فيه، وظفر الوشاة بغذاء قلوبهم وزادِ ألسنتهم ممّا كان الرجل يكاشف به من الرأي، وما يبديه من النظرات والأفكار، فسعَوْا به إلى أعدائه، وإلى الذين كانوا يضْمرون له السوءَ من أصحاب السلطان، أو مَن كانوا يعادون أبا الطيب لأسباب خَفِيت عن السّعاة والوشاة، وإن لم يخف عنهم أن هؤلاء كانوا ممّن لا يميلون إلى بقائه بينهم، أو ممّن يتربصون أن يظفروا به قبل أن يفوتهم بحذره ودهائه»[1].

ويبدو القارئ وكأنّ أنفاسه تتلاحق من متابعة هذه الجملة الطويلة المعتمدة على التوليد والاستطراد والقائمة في داخلها على الجُمل الاعتراضية العديدة، والصور البديعية المختلفة، واسم الموصول المتكرر الذي يسبقه حرف العطف، ولكن القارئ في النهاية يستشعر قدرةَ الكاتب التعبيرية ونفَسَه الطويل في الأداء، دون أن يؤثر ذلك على المعنى تأثيرًا سلبيًّا، أو يقلّل من قيمته، بل يزيد من تأثيره تأثيرًا إيجابيًّا ومدهشًا في نفس القارئ، بطريقة تؤكد أن الكاتب يلعب بأدواته التعبيرية، وكأنه يستعرض «حرفته» أمام النظارة في ثقة راسخة وقدرة عالية.

ويلاحظ القارئ أنّ الجملة لدى مدرسة البيان تستعين بكلّ العناصر والأدوات التي تحقق التأثير المطلوب، وإيصال المعنى بأفضل الطرق، ولذا فإن الاستفهام- خاصة الاستفهام الاستنكاري، والتعجب والتنبيه، وكَم الخبرية، والنفي، والتمني، والترجي، والدعاء، والأمر، والنداء، وضمير المخاطَب، والالتفات؛ تجعل من الجملة البيانية ذات تأثير فعال في نفس القارئ، وتحرك مشاعره للتعامل مع النص باستمرار للمتابعة وتلقي المعاني التي يريد الكاتب توصيلها.

---

(١) المتنبي- سفر/ ١ ص ١٧٣ ــ ١٧٤.

وقد حاول البيانيّون تحقيق قدرٍ كبير من موسيقية الجملة البيانية في نثرهم، ولكنّهم حققوا هذه الموسيقية بنسبٍ متفاوتة فيما بينهم، وبأساليب متعددة، فبينما حرص بعضهم- كالرافعي مثلًا- على تحقيق نوعٍ من الموسيقى الداخلية للألفاظ بحيث تنسجم انسجامًا كاملًا في إطار الجملة. بل إن بعضهم- مثل البشري- قد لجأ إلى الاستعانة ببعض الألفاظ العامية لتحقيق هذه الموسيقى الداخلية التي تتناغم مع عملية التصوير البياني التي يهدف إلى تحقيقها باستمرار في أسلوبه.

ولعلّ محاولات بعضهم لردّ الجملة أو قلبها كانت نوعًا من عملية تحقيق الموسيقى في الجملة، ولكنها موسيقى خارجية غالبًا تحقق الإيقاع والجرس المطلوبين.. ومثل ذلك، اهتمام بعض الأعلام بالمفعول المطلق اهتمامًا ملحوظًا لتحقيق الموسيقى الخارجية، وإن كان عند بعضهم الآخر قد حقق التناغم التصويري فضلًا عن الإيقاع الموسيقي كما يرى القارئ لدى «البشري».

ثمّ ظاهرة ترتبط بالجملة في مدرسة البيان، وهي الجملة الاعتراضية، وهذه كثيرًا ما تأتي للتوضيح أو التواضع أو الدعاء أو السخرية، وهي غالبًا تحقق هدفها بشحنِ القارئ بشحنات تنشيط- إن صح التعبير- للمتابعة والفَهْم.

ويبقى من خصائص الجملة البيانية خصيصة «التكرار».. والتكرار قد يكون في اللفظ أو الجملة أو الصورة، ولكنه قد يكون موفقًا أو غير موفّق في خدمة الأداء التعبيري. بيدَ أنه هنا يبدو متناسقًا مع الأداء التعبيري لدى معظم الأعلام، وإن كان بعضهم لم يستطع الاستفادة به استفادةً كاملة كعنصر تعبيري مؤثّر.

ومهما يكن من شيء، فإن التكرار استُخْدم في النثر البياني لتحقيق هدفين أساسيّين:

أولهما: تأكيد المعنى أو الصورة.

وثانيهما: إثارة المشاعر المتلقية.

ولعلّ أقدر مَن وظّف هذه الظاهرة الأسلوبية لخدمة الأداء التعبيري، كان «الرافعي»- رحمه الله- الذي استطاع أن يحقق بالتكرار- ومن خلاله- قدرًا كبيرًا من الوضوح التعبيري والتشكيل الفني الراقي.

وعمومًا، يمكن القول إنّ الجملة لدى البيانيّين حققت مستوى رفيعًا من مستويات التعبير عن المعاني المختلفة، وكانت مرنةً بالقدر الذي تناغمت به وانسجمت مع الأغراض المتعددة، مستفيدة بكل العناصر اللغوية والبلاغية والتصويرية الممكنة.

٥ـ خاصية التضمين والاقتباس:

يعد التضمين والاقتباس من الخصائص الأساسية والمشتركة في نثر مدرسة البيان، ونادرًا ما يقرأ المرءُ نصًّا لواحدٍ من أعلام البيان خاليًا من الاقتباس أو التضمين. ويبدو أن أعلام البيان قد وجدوا في التضمين والاقتباس ضرورة تعبيرية تثير في النص الذي يؤلّفونه الحيوية أو الديناميكية التي تقرّبه إلى الأذهان، وتقيم بينه وبين القرّاء نوعًا من الحوار الفعّال، والتفاعل المتبادل.

ويمكن القول إنّ التضمين والاقتباس في النصوص التي كتبها أعلامُ البيان جاء منسجمًا مع النسيج العام لهذه النصوص، ولم يأتِ مفتعلًا أو متكلفًا حتى يمكن الاستغناء عنه والتخلص منه، لقد جاءت النصوص المتضمنة أو المقتبسة كشواهد أو عناصر معينة على توصيل المعنى، وجلاءِ المضمون.. ومثّلت- على كل حال- قوة دفع جيدة للأداء التعبيري.

وقد اعتمدت مدرسة البيان في تضمينها واقتباسها على عدة مصادر أهمها: القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر، والنثر القديم، والأمثال العربية، والأمثال الشعبية، والأغاني الريفية، وما تقوله بعض الطوائف في الأفراح والمآتم، بالإضافة إلى بعض النصوص الأجنبية.

وقد اتكأ جميعُ الأعلام على آيات القرآن الكريم في نصوصهم النثرية، فاستشهدوا بها، واقتبسوها وضمّنوها داخل كتابتهم، ووضعوا لها مكانًا لائقًا يدلّ على حفاوتهم بالقرآن الكريم وتقديره، بل إن بعضهم قد دارت دراساته وكتاباته حول القرآن الكريم وإعجازه، كما فعل «الرافعي»، والذي يبدو تأثره واضحًا بالآيات الكريمة، ويظهر هذا التأثر في ثنايا كتاباته وموضوعاته حتى صارت جملة كتابته عمومًا تنسب إلى القرآن الكريم، من حيث الاستفادة والاهتداء والاقتداء.

أمّا الحديث الشريف فيبدو واضحًا لدى معظم الأعلام، حيث اعتمدوا كشاهد وعنصر معين على الكتابة، ووصل الأمر ببعضهم إلى أن يقتبس بعض الأحاديث عناوين لمقالاته كما فعل «الزيات» مثلًا حين أراد الكلام عن بلاغة الرسول e فأخذ حديث «إني أفصح العرب بيدَ أني من قريش...».

ولسبب «ما»؛ فإن البشري كان أقلّ الأعلام احتفاءً بالحديث الشريف، فلم يظهر أثره في كتابته إلا نادرًا، ولعل ذلك يرجع إلى غلبة اعتماده على مصادر أخرى في التضمين والاقتباس.

أمّا الشعر العربي، فكان له وجوده الفعال وحضوره المؤكد في كتابات أعلام البيان جميعًا، وكان الشعر القديم أكثر حضورًا ووجودًا من الشعر المعاصر في نثر أغلبيتهم.. فالمنفلوطي كان يتعامل مع الشعر القديم، خاصة شعر أبي العلاء المعري بصورة ملموسة، والزيات كان يتعامل مع معظم شعراء العرب في الجاهلية

والإسلام نظرًا لغزارة ثقافته وعمق اطّلاعه على كتب التراث القديم.. أمّا «الرافعي» فقد استخدم الشعر القديم في نصوصه كتضمين واقتباس، ولكنه بدا واضحًا معتزًّا بشعره الخاص يضمّنه كتبه ومقالاته، ولعل هذا يرجع إلى اعتزازه الكبير بنفسه قبل الآخرين.

أمّا البشري فقد بدا حفيًّا بشعر المعاصرين، خاصة «أحمد شوقي»، رغم أنه ضمّن نثره شعرًا للأقدمين.. ويلاحَظ أن «البشري» كان يركز دائمًا على تضمين أشطر الأبيات وليس الأبيات كلها، ولعل هذا يرجع إلى تداول الأبيات المتضمنة وشيوعها على ألسن الأدباء والشعراء.

ويلاحَظ أن مدرسة البيان لم تتوقف كثيرًا عند «النثر الموروث» للتضمين والاقتباس، ولكنْ بدا نوعٌ من الاهتمام لدى «المنفلوطي» عندما قلد رسالة الغفران للمعري، واقتبس في تلخيصه لها بعض نصوص المعري مع بعض التصرف، وكذلك فإنّ الرافعي بدا مهتمًّا «بالجاحظ» وضمّن نثره بعض مقولاته، فضلًا عن مقولات آخرين من الناثرين القدماء.

كما اهتمت مدرسة البيان بالأمثال العربية القديمة، خاصة في بعض الموضوعات القصصية التي تنشأ للعظة والاعتبار، وكان المثل العربي يأتي لتأكيد العبرة التي يصل إليها الكاتب في كلامه، بل إن بعضهم مثل «الزيات» قد أوقف بعض فصول نثره على تناول الأمثال العربية بالشرح والتحليل.

ويمكن القول إن اهتمام مدرسة البيان بالاعتماد على مصادر القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والنثر القديم والأمثال العربية؛ يرجع إلى وعي جيد بالتراث، وإدراكٍ لأهميته في ترقية الأسلوب ودفعه للأمام.

بيدَ أنّ مدرسة البيان قد تجاوزت التراث في عملية التضمين والاقتباس، وأخذت تتّجه إلى البيئة الشعبية، فتتخذ من أمثالها وأغانيها وأقوالها عناصر مساعدة للتضمين والاقتباس. وبينما يجد القارئ هذه العناصر الشعبية ضئيلة ونادرة لدى «المنفلوطي» و«الرافعي» فإنّه يجدها بكميةٍ «كبيرة» عند «الزيات»، وكمية غزيرة لدى «البشري» فقد أورد «الزيات» عددًا كبيرًا من الأمثال الشعبية والأغاني الريفية، خاصةً في قصصه وبعض موضوعاته التي تصور الريف وحياة القرية، أمّا «البشري» فقد بلغ الغاية في هذا المجال فقد كان على وعي كامل وشامل بأمثال العامة في مختلف الطوائف، وكان عارفًا بالأغاني الشعبية والأغاني التي يؤديها المطربون في زمانه، حتى تلك التي دون المستوى، وقد أشار إليها ناقدًا وساخطًا، وداعيًا إلى نبْذها، ومن الطريف أنه كان يعلم ما تقوله بعض «العوالم» في الأفراح و«النّدابات» في المآتم، وقد أورد بعضًا من المنظومات العامية التي كانت تشيع على ألسنتهن في ذلك الزمان، وربّما بعده.. ولعلّ ولعَ «البشري» بهذا الجانب كان يرجع إلى موقفه الحريص على الاستفادة بالعامية وبلاغتها كما كان يقول.

ويبقى القول في هذا المجال بأن أعلام البيان قد اقتبسوا أو ضمنوا بعض أقوال معاصريهم، وعناوين الصحف في زمانهم، ولكنه كان محدودًا جدًّا.

ومثل ذلك، تضمين واقتباس العبارات الأجنبية، وقد بدا هذا لدى «المنفلوطي» و«الزيات» و«البشري» على تفاوت.. ولكنّ الملاحظ هنا، أن «البشري» قد أقدم على إثبات العبارات الأجنبية بلفظها اللاتيني في ثنايا كتاباته خاصة في «المرآة».

ومهما يكن من شيء، فإن عملية التضمين والاقتباس فضلًا عن تأثيرها الأسلوبي كانت تعبّر من ناحية عن ثقافةٍ متصلة في معظمها بالتراث والواقع المعاصر لأعلام البيان، وفي بعضها بالثقافة الأجنبية وعطائها.

٦ ـ خواص الصورة:

أولًا: مصادر الصورة:

يمكن القول إن أعلام البيان، قد استقوا الصورة في نثرهم من مصادر مشتركة، وتكاد تكون متقاربة العناصر، وهذا يرجع في الأغلب إلى وحدة الثقافة، وعمق اتصالهم بالتراث العربي الإسلامي، وإلمامهم بنسب متفاوتة بالثقافة الأجنبية، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار مصادر الصورة في مدرسة البيان أربعة مصادر، هي: التراث، والبيئة، والمخترعات الحديثة، والثقافة الأجنبية.

وقد كان التراث المصدر الرئيسي والأهم بصفة عامة، خاصة إذا عرف القارئ أن التراث يشتمل على القرآن الكريم والحديث الشريف والتاريخ الإسلامي والأدب العربي شعرًا ونثرًا، ويلاحظ أن هذا المصدر تتفاوت عناصره بحسب اهتمام الكاتب وقدراته التعبيرية، فبينما يبرز أثر القرآن الكريم بوضوح عظيم لدى «الرافعي»، فإن أثر «الشعر» يطغى على كلّ الآثار لدى «البشري»، بل إن التراث كمصدر للصورة طغى على نتاج بعضهم، بحيث أصبحت الصورة لديه تتحرك داخل عبارة التراث تقليدًا واحتذاءً لدرجة التكلف والإغراب، كما يجد القارئ لدى «المنفلوطي».

ولكنّ واقع العصر استطاع أن يعدل في هذا الارتباط القوي، ويلقي بظلاله الكثيفة لطمس معالم الصورة القديمة أو التخفيف منها لصالح «المعاصرة»؛ ولهذا كان المصدر الثاني من مصادر الصورة وهو «البيئة» يمثل نقطة تحول في تشكيل الصورة، ويرجع هذا إلى شدة اتصال معظم الأعلام بالواقع الاجتماعي والسياسي وبالطبيعة البشرية والكونية من خلال معاناة الواقع اليومي في الوظيفة والعمل

والمشاهدة.. ومن ثمّ، كانت البيئة مصدرًا ثريًّا للصورة، ولَهُ وقع خاص في النثر البياني بصفة عامة.

ويمكن القول: إن الأعلام استفادوا على تفاوت من البيئة في صنع الصورة، وتميز كلّ منهم بالتركيز على بعض مفردات البيئة. فقد ركز «المنفلوطي» مثلًا في شيء من الطرافة على الجريدة والطربوش والبرنيطة، واهتم «الرافعي» بواقع وظيفته في سلك القضاء، فأخذ صورة من المحكمة والنيابة والمرافعة والحكم والسجن، فضلًا عن تركيزه الواضح على الطبيعة البشرية والطبيعة الكونية وعلاقتهما بالواقع، واستطاع الزيات أن يقيم مهرجانًا للصور المستوحاة من القرية والريف بصفة عامة، فضلًا عن صور الحياة المأخوذة من المدينة، وبلغ «البشري» الغاية في استلهام البيئة خاصة واقع الطبقة الشعبية والحرفيين البسطاء، ويكاد القارئ يجدُ الصورة المصرية الصحيحة تتحرك حيّة ومتوهّجة بالروح الشعبي العريق.

أمّا استفادة أعلام البيان من المخترعات الحديثة فلا تحتاج إلى كثير من العناء للتعرف عليها، وإدراك ملامحها؛ فقد أخذوا جميعًا على مستويات متعددة صورهم من المخترعات الحديثة، والتي أدهشتهم وشغلتهم في زمانهم مثل الطيران والطباعة والصحافة والإذاعة وغيرها. ولعلّ «الرافعي» و«الزيات» أبرز مَن استفاد بهذه المخترعات في تشكيل الصورة.

يبقى القول: إن الثقافة الأجنبية، كانت تمثل مصدرًا من مصادر الصورة لدى أعلام البيان، ولكن الذين استطاعوا الاستفادة بهذه الثقافة كانوا قلّةً في مدرسة البيان، وذلك لضعف محصولهم من الثقافة الأجنبية، أو لضعف صلتهم باللغات الأجنبية، ولذلك يمكن القول: إن «الزيات» يكاد وحدَه أن يكون العلم الوحيد الذي استطاع أن يستفيد من الثقافة الأجنبية في بناء صورته، ويرجع هذا إلى

استيعابه للفرنسية ومعايشته لأهلها دارسًا وطالبَ علم، كذلك يمكن القول : إن «المنفلوطي» رغم عدم معرفته للغات الأجنبية استطاع أن يستفيد إلى حدّ «ما» من تعريبه للمترجمات الحرفية، والتي نقلها إلى العربية في صياغة جديدة خاصة.

ويستطيع القارئ بصورة عامة أن يرى المفردات التي اعتمد عليها البيانيّون في تشكيل الصورة، مع تفاوت وفوارق بين واحد وآخر، ممثلة في:

الصحراء ــ البحر ــ الليل ــ النهار ــ الشمس ــ القمر ــ النجوم ــ الموت ــ الدفن ــ الحيوان ــ السحاب ــ السماء ــ المطر ــ الهطل ــ الورد ــ الدم ــ الجة ــ النار ــ الكأس ــ الخمر ــ الشعاع ـ الشرر ــ النبات ــ الأشجار ــ الفأس ــ الميلادــ المهد ــ الفصول الأربعةــ الضوء ــ الخير ــ الشر ــ الصوت ــ الصدى ــ الصمت... الخ.

وهي مفردات تشكّل مصادر جيدة للصورة، وإن كانت الجودة ترتبط بقدرة الكاتب وإمكاناته في استخدام الألوان البيانية والبديعية المختلفة.

ثانياً: تشكيل الصورة:

يمكن القول بصورة عامة: إن البيانيّين قد نجحوا إلى حدّ كبير في تشكيل الصورة مستعِينين بالمصادر التي سبقت الإشارة إليها- وجاء نجاحهم متفاوتًا بقدر حظوظهم من الملكات والخيالات، فبينما يجد القارئ الصورة لدى «المنفلوطي» تظللها في بعض الأحيان ظلالٌ من المبالغة أو التكلف أو الكآبة، فإنه يجدها لدى «الرافعي» تتميّز بالحضور العقلي أو الذهني، بينما تبدو لدى «الزيات» عفوية وتلقائية وتنسجم مع «الطبعية»، وفي ذات الوقت تمثل عند «البشري» نكهة شعبية طريفة ومتميزة.

ومن ثمّ، فإن الصورة قد تبدو أحيانًا بسيطة وسهلة وسلسلة، وفي أحيان تأتي مركبة ومتداخلة إلى درجة التعقيد كما يرى القارئ في صور «الرافعي» أحيانًا بسبب حضورِ عقله وإسرافِه في الصنعة.

بيدَ أنّ الصورة عامة في مدرسة البيان قد اعتمدت على الألوان البيانية والبديعية في تشكيلها، فقد استخدم البيانيّون التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، وصنعوا بوساطتها صورهم المتعددة المستويات.

ويمكن القول: إنّ التشبيه كان أكثر الألوان البيانية حضورًا في النثر البياني، وهو في مُجمله تشبيه طريف ومبتكر، ومتميز، وله خصوصية واضحة لدى كلّ عَلم من الأعلام، ويلاحظ أن بعضهم قد استأثر باستخدام أداة معينة من أدوات التشبيه، فالرافعي مثلًا استخدم «كأن» بكثرة، وكذلك الزيات أكثر استخدام «كاف التشبيه». كما يلاحظ أن الأعلام أفاضوا في شرح وجه الشبه، مما أوقع بعضهم في التكلف والغرابة أحيانًا.

والمجاز في النثر البياني، يأتي بصورة عامة لطيفًا ورقيقًا، ويؤدي دوره الفني في إقامة الصورة بشكل جيد.

أمّا الاستعارة، فكانت مجالًا خصبًا وحيويًّا، تحرك فيه البيانيّون لبناء صورهم، وقد جاءت في معظمها عفوية وأكثر تأثيرًا من التشبيه لدى بعضهم، ولعل ذلك يرجع إلى طرافتها وقربها إلى الوجدان، ثمّ لما تحمله لدى بعضهم «كالزيات» مثلًا من إحساس لوني وتصويري.

وقد أكثر بعضُ الأعلام من الاعتماد على الكناية، خاصة «الرافعي»، وهي في مجموعها مبتكرة وطريفة، وتسهم في بناء الصورة بشكل أو بآخر.. ولكن بعض

الكنايات لا يضيف جديدًا في تشكيل الصورة لأنه عسر الهضم والفهْم معًا.. ويوجد في بعض كنايات «الرافعي».

أمّا الألوان البديعية، فإنها بالضرورة لا تسهم جميعًا في بناء الصورة، ولكنها تساعد في توضيحها وجلائها، وإن كان بعضها يحقق تشكيل الصورة على نحو أو آخر، مثل «المقابلة» فالسّجع والتوازن يَكثُران لدى «المنفلوطي» و«الزيات» يؤديان وظيفة موسيقية أكثر منها تصويرية. وإن كانا يساعدان في تهيئة مناخ جيد تقوم فيه الصورة. وعلى كلٍّ، فإن السجع والتوازن (الترداف) يأتي في مجمله عفويًّا وتلقائيًّا، وغيرَ مفتعل أو مُثقلٍ للنصّ.

أمّا المقابلة والطباق فتبلغان الذروة في التصوير خاصة لدى «الزيات» و«البشري»، ولعل تأثير المقابلة على القارئ هو الذي أعطى صور «الزيات» و«البشري» قيمة فنية عالية.

كذلك، فإنه يمكن القول: إن للجناس والتورية دورًا ما في بناء الصورة في النثر البياني، وإن كانا في الأساس يؤديان وظيفتهما الفنية في الكلام أداءً جيدًا.

وبعد..

فإنّ الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان تبين إلى أيّ حدّ انطلق أعلام البيان في النثر الحديث في مصر من أصول واحدة، قامت على أساس من الاهتمام الكبير والمتميز بتنقية اللغة وإثرائها، وإقامة الأسس التعبيرية على قواعد متينة تساعد على رفع البناء البياني إلى أقصى غاية ممكنة. ثم كان اجتهاد كلِّ علَم من الأعلام في مدرسة البيان وفْق إمكاناته وقدراته ومواهبه سبيلًا إلى إتمام هذا البناء الكبير الذي نتناوله بالدراسة، وهو «مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر».



الخاتمـــــة

الخاتمة

يمكن الآن أن يرى القارئ إلى أيّ حدّ استطاعت مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، أنّ تشكل حركة فنية ذات أبعاد عميقة الجذور في أدبنا الحديث بعامة، وأن تقدّم من خلال هذه الحركة موقفًا حضاريًّا في مواجهة عوامل التخلف التي كانت تشدّ النثر الحديث إلى الوراء، وتحاول حبسَه في سجون التقليد والجمود والتكلّف، وعوامل التحلل التي كانت تدفعه إلى هاوية سحيقة للضحالة والإسفاف والركاكة.

ومدرسة البيان في النثر الحديث قد حقّقت مفهومًا متقدمًا للبيان، ارتقى بأساليب التعبير إلى ذروة عالية من التكامل، حملت عناصر الجمال والقوة والسلاسة والتصوير.

ولكي يدرك القارئ طبيعةَ هذا المفهوم المتقدم للبيان؛ عليه أن يذكر كيف كانت أساليب التعبير في عصر النهضة وما سبقه، ثم ما تلاه من أساليب وضع أسسها عدد من الأعلام، ومهّدوا بها لقيام مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر. فقد عرفت الفترة الممهدة لعصر النهضة أساليب بلغت من الركاكة والغثاثة أحطّ المستويات التي عرفتها العربية، ولم تتجاوز في آفاقها كتابة بعض الرسائل والهجائيات والمقامات السخيفة.. ثم جاء عصر النهضة ليحمل البذورَ الأولى للثورة على هذا الواقع المتخلف للأدب العربي في مصر، وحقق بعضُ الأعلام تطورًا ملحوظًا في الأداء والموضوع، فإلى جانب الرسالة والمقامة، عرفت الكتابة النثرية في ذلك الحين ألوانًا من المقالة تحمل إرهاصاتِ المقالة الفنية بجانب بدايات متواضعة لكتابة المسرحية والرواية، فضلا عن تطوير محدود لرسائل الدواوين وطريقة كتابتها.

وقد كان «لرفاعة رافع الطهطاوي» و«جمال الدين الأفغاني» و«محمد عثمان جلال» و«علي مبارك» دورُهم وإسهامهم في إقامة هذه النهضة ورعايتها، بما كتبوه من موضوعات، وبما دعوا إليه من أفكار تجديدية وتطويرية في ميدان الكتابة.

وقد تمخّض عن تلك الفترة اتجاهان أو مدرستان: الأول: اتجاه أو مدرسة النثر المسجوع التي تعدّ صورة منقّحة للمقلدين والمحتفين بأساليب البديع والزخرفة اللفظية، وإن كان العصر قد فرض على كتّابها أن يطوّروا في بعض موضوعاتهم تطويرًا محدودًا، بحكم الاتصال بأوروبا، ونشوء اهتمامات جديدة صنعتها الظروف والأحداث داخل مصر، وكان من أبرز أعلام هذا الاتجاه، أو تلك المدرسة: عبد الله فكري، وحفني ناصف، وحافظ إبراهيم، ومحمد توفيق البكري، وأحمد شوقي.

وكان اتجاه الترسل، أو مدرسة الترسل في النثر الحديث، صاحب الفضل في بذر البذور الأولى لمدرسة البيان، وكان من أهم أعلام الترسل: الأستاذ «الإمام محمد عبده» و«عبد الله نديم»، وقد كان للأحداث التي مرّا بها أثرُها الفعّال، بالإضافة إلى تعليمات وتوجيهات «جمال الدين الأفغاني» في الخروج بالنثر من الدائرة الضيقة المحدودة التي عاش النثر العربي في مصر بداخلها، وقد أخذت المسألة لدى «محمد عبده» اهتمامًا مقصودًا حين دعا إلى الترسل، والتعبير في إطار جديد من الاهتمام بقضايا المجتمع وهموم الناس في قوالب متحررة من الزخرفة المتكلفة، والبديع الثقيل، وفي الوقت نفسه تراعي أصول الصياغة الصحيحة لغويًّا وبلاغيًّا.. وقد قدم الأستاذ الإمام نماذجَ تطبيقية بكتاباته التي ضمّتها رسائله ومقالاته الصحفية والأدبية، خاصة بعد الثورة العرابية والاحتلال الإنجليزي لمصر، ونفيه مع جمال الدين إلى باريس وبيروت.

كذلك كان «لعبد الله نديم» دورُه الملموس في تطوير النثر في اتجاه الترسل، وساعده على ذلك إصداره لعددٍ من الصحف، وتأليفه لعدد من الكتب، واهتمامه بإيصال أفكاره إلى أكبر عددٍ من الناس خاصة الطبقة الشعبية في أثناء الثورة العرابية، والمنفى.

ويلاحظ أن الرجلين- الإمام ونديم- كانا قد بدءا بالكتابة من خلال اتجاه النثر المسجوع، ولكن أسلوبهما تطور في اتجاه الترسل والتحرر.

وقد جاءت مدرسة البيان لتكون اتجاهًا جديدًا في النثر الحديث في مصر، يحقق معادلة جديدة من خلال معالجة الأفكار والقضايا ذات الأهمية في إطارٍ من التعبير الراقي والأداء العظيم.

ومجيء مدرسة البيان في العصر الحديث بعد استجابة حضارية ثقافية في أكثر من جانب من جوانب الحياة الفكرية والأدبية في مصر الحديثة.

فقد استطاعت أن تفتح آفاقًا جديدة للكتابة النثرية، فعرف الناس من خلالها تطورًا رائعًا لفنّ المقالة، وعن طريقها عرف الناس- أيضًا- البدايات الرائدة لفن القصة، وللمراثي والرسائل والتعريب.. ثمّ إنها- وهو الأهمّ- قد وضعت أنظارَ الأجيال على مستويات جديدة لفنّ الكتابة في اختيار اللفظة وتركيب الجملة وصياغة العبارة وتكوين الصورة، وكانت عند بعض أعلامها امتدادًا للعبقرية الإسلامية في مجال النقد والبلاغة، والتي توهّجت على يد الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة».

كذلك، فإن مدرسة البيان بمواجهتها للتغريب، والدعوة إلى العامية، وانحطاط الأساليب وركاكة التعبير، ثم دعوتها للأصالة؛ قد وقفت موقفًا حضاريًّا حفظ للأمة

شخصيتها وهويّتها، وهذا يرجع- بالطبع- إلى المكونات الثقافية التي توهّجت في وجدان أعلام البيان. وهي مكونات ارتكزت على العقيدة الإسلامية، والتراث العربي، والشخصيات المجددة في العصر الحديث، والثقافة الأجنبية الجيدة.

وكانت جهود مدرسة البيان- في جوانبَ أدبية عديدة- استجابة حضارية من ناحية أخرى، فقد قام أعلام المدرسة على تفاوت بالتأريخ للأدب العربي، وجلاء نقاط قوته وضعفه، ممّا يعني دعوة صريحة إلى التجديد، وتجاوز نقاط الضعف.. وأيضًا، قاموا بالإسهام في كتابة الأجناس الأدبية المختلفة وتأصيلها بقدر إمكاناتهم الفنية، وقاموا كذلك بالتعريب، والنقل عن الآداب الأجنبية ممّا أثرى أدبنا الحديث. كذلك، فإنهم ربطوا الأدب بقضايا المجتمع وهموم الناس، وشاركوا في مجالات النشر والصحافة، ممّا أعطى فرصة جيدة لازدهار أدبي غير مسبوق في العصر الحديث.

ويمكن القول: إن مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، قد أعطت للموضوعات التي تناولتها طبيعة حيوية ذات استمرار. خاصة فيما يتعلق بالقضايا الإنسانية المتصلة بالطبيعة البشرية، ولعل القارئ لاحظَ ذلك من خلال تناولنا لألوان النثر المختلفة.

فقد ألحّ أعلام البيان- من خلال النثر الاجتماعي- على قضايا أكثر التصاقًا بالناس، خاصة تلك التي كانت تسمَّى ثالوث الفقر والمرض والجهل، وما يرتبط بهذا الثالوث من قضايا أخلاقية، وتأثير سلبيٍّ على المجتمع وأفراده. كذلك كان للمرأة نصيبٌ كبير في كتابات الأعلام، وقد ارتبطت بقضية المرأة قضية الصراع الحضاري بين القيم الإسلامية والمدنية الغربية بعاداتها وتقاليدها الغربية عن المجتمع وتقاليده وعاداته.

ومن خلال النثر الاجتماعي طرح أعلامُ البيان حلولًا ترتكز على التصور الإسلامي؛ إيمانًا منهم بأن الإسلام يحقق التكافل الاجتماعي، ويقيم المجتمع المتحضر والمستنير والقوي.

وفي عملية الإلحاح على قضايا المجتمع، استطاعت مدرسة البيان أن تشدّ الوجدان الشعبي المثقف إلى هذه القضايا، والتفكير في معالجتها علاجًا جذريًّا وحاسمًا.

وفيما يتعلق بالنثر الإسلامي، قام أعلام البيان بالدفاع عن الإسلام ضد مهاجميه، وردّ الدعاوى الكاذبة والشبهات المتعمدة، في إطارٍ من التعامل المعتمدِ على الحقائق الإسلامية، وبمنهج يحترم العقل والوجدان معًا، وبعيدًا عن الإنشائيات المكرورة، والكلمات الجوفاء.. وكلّ هذا بفضل وعي أعلام البيان، وفهمِهم المستنير لأصول الدّين والقرآن الكريم والسنة المطهرة.

ويلاحَظ أن أعلام البيان قد شنّوا حملاتٍ ناجحةً على علماء الدين المنحرفين، والذين يتناقض عملُهم مع علمهم، باعتبارهم سببًا رئيسيًّا من أسباب الجمهود والتخلف.

وقد استعان أعلامُ البيان بالتاريخ الإسلامي وأحداثه في تفسير ظواهر المعاصرة لهم، وعبروا عن وفائهم للعقيدة من خلال عاطفة قوية، ووجدان شفاف.

أمّا ما قام به البيانيّون في مجال النثر السياسي، فهو يعبّر عن موقف واضح- وإن كان يتسم بالحذر- من السياسة والسياسيّين، ومع ذلك فقد انتقدوا أولئك السياسيين الذي بحثوا عن مصالحهم الخاصة ومكاسبهم الشخصية على حساب الوطن ومصالحه.

وكان أعلامُ البيان يعتبرون الأخلاق دعامةً ضرورية من دعائم السياسة والسياسيين، وبدونها تصبح السياسة ضربًا من العبث والتهويش، والسياسيون فاشلون وغيرُ مؤهّلين لخدمة الأمة والدفاع عن قضاياها.

وفي مجال الوحدة العربية والوحدة الإسلامية، فقد كان الأعلامُ يؤمنون بهما، باعتبار الأمة الإسلامية أمةٌ واحدة ينبغي أن تتغلب على عوامل الفرقة، حتى تواجه الاستعمار والمستعمرين بقلبٍ واحد ورجل واحد. ورغم موقف معظم هؤلاء الأعلام من السلطان عبد الحميد ودولة الخلافة تحت ظروف معينة، إلّا أنهم في النهاية حملوا على «أتاتورك» حملةً ضارية، بعدما انكشفتْ نواياه وخططُه تجاه الإسلام والمسلمين في تركيا وخارجها.

وقد وقف أعلامُ البيان بشكلٍ عام مع فلسطين، ودعَوْا إلى الجهاد لتحريرها من اليهود، وأشادوا بالجيوش العربيةِ التي تقدّمت للمشاركة في حرب عام ١٩٤٨م، وسفحوا كثيرًا من العبرات على الهزيمة المريرة التي لقيتها هذه الجيوش.. ولكنهم بشكلٍ عام أيضًا، كانوا أكثر اهتمامًا بالحديث عن أبطال التاريخ الإسلامي وقادة المسلمين الشجعان، فتحدثوا عنهم، وجَلوا صورتهم الناصعة أمام الناس من أجل العبرة والعظة، وبثّ الحماس والحمية في النفوس.

أمّا النثر الأدبي، فقد مثّل جانبًا هامًّا في مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر، إذ كان هدفه تقديم نماذج وقضايا تسهم في ترقية الأدب موضوعًا وأسلوبًا. ولذلك حفلَ نثرُهم بالعديد من النماذج الأدبية الراقية مضمونًا وشكلًا، كما حفَلَ هذا النثر بالكثير من القضايا الأدبية والنقدية التي تعالج الواقع الأدبي والمستوى الفني للكتابة، بوساطة تفجير هذه القضايا على صفحات الدوريات الأدبية والصحف السيارة.

ولعلّ أبرز ما اهتمت مدرسة البيان بمعالجته من قضايا أدبية قضيةُ اللغة من حيث إصلاح طرق تدريسها ورفع مستواها لدى الكاتبين والناشئين، ثم العمل على إثرائها وتغذية معجمها بألفاظ الحضارة الحديثة، والثقافة العربية الإسلامية.

كذلك فإنّ مدرسة البيان قدّمت مشاركات فعالة في مجال النقد الأدبي، ومع أن هذه المشاركات تعتمد في الغالب على الانطباعية والتأثرية، إلا أنها كشفت في بعض الجوانب عن نظرات نقدية عميقة.. وفضلًا عن ذلك، فإن مدرسة البيان قد حملت عبءَ التأريخ للأدب العربي، والكشف عن مواطن قوته وضعفه في مختلف العصور، وكلّ ذلك في إطار الطموح إلى التجديد والتفوق على الواقع والتراث معًا.

ويمكن القول- بعد هذه المشاركات الفعّالة في آفاق الموضوعات المتنوعة- إن مدرسة البيان في النثر الحديث قد استطاعت أن تقتحم معظمَ مجالات الأجناس الأدبية.

فقد فرضوا الشعرَ إلى جانب ممارسة الكتابة النثرية، وفي النثر استطاعوا أن يكتبوا المقالة والرسالة والمرثية والقصة ويمارسوا التعريب.. وأن يصلوا ببعض الأجناس الأدبية إلى مرتبة التفوق والسّمو.. وأن يؤصلوا، أو يسهموا في تأصيل بعضها الآخر في أدبنا الحديث في مصر.

وقد شهدت «المقالة» أبهى فتراتِ ازدهارها بوجهٍ عام على يد مدرسة البيان، ويستطيع القارئ أن يرى- من خلال التيارات الأسلوبية المختلفة في هذه المدرسة- مدى ما وصلت إليه المقالة في الأداء والتنوع، وهذا يدلّ على وعي وفهْم جيّدين بحركة الواقع الاجتماعي وأبعاده، فضلًا عن القدرة المتفوقة في التناول، المدعَّم بالعناصر اللغوية والبلاغية والتاريخية والدينية والاجتماعية والسياسية وغيرها.

ثم إنّ «المقالة» باعتبارها الميدان الأرحب والأوسع، والأكثر شيوعًا؛ قد كانت المحورَ الأساسي التي دارت حولَه المهارات الفنية لأعلام البيان، وبالتالي فقد كان أكثر الإنتاج الأدبي والنثري بصفة عامة لديهم؛ يتمثل في فنّ «المقالة».

أمّا «الرسائل» فقد مثّلت جزءًا لا بأس به من نتاجهم الأدبي، وإن كانت لدى معظمهم تمثل جانبًا هامشيًّا يتعلق بحياتهم الخاصة، حتى إن رسائل بعضهم لم تنشر إلّا بعد وفاته، وبعضهم الآخر لم تعرف له حتى الآن رسائل خاصة تعبر عن حياته الشخصية. ولكن الرسائل التي تناولتها الدراسة، دلّت على قدرتهم في كتابة «الرسالة» من خلال إطارٍ فني جيد، يختلف- بالطبع- عن تلك الرسالة التي وصلت إلينا من عهد النهضة أو قبله، حيث كانت هذه تعتمدُ على الزخرفة البديعة والحشو والتكلف والعبارات المحفوظة، وكانت- بشكل عام- تمثّل مجموعةً من الألفاظ الميتة التي بلا روح.

أمّا «الرسالة» في مدرسة البيان، فقد كانت تهدف إلى التعبير الحي من خلال صياغةٍ جيدة ومبتكرة، ولا يؤثر في هذا الحكم العام ما كتبه «المنفلوطي» من رسائل يحتذيها الكاتب، وظهرت عليها أعراضُ التكلّف والحشو.

وكانت «المراثي» على أقلام مدرسة البيان تعبّر عن ظاهرة أدبية اجتماعية لها مغزاها في ذلك الحين، وتقدم- في ذات الوقت- لونًا من الإحساس بالترابط الاجتماعي، في مواجهة الموت. وكان مفهوم الأعلام إزاء «مسألة الموت» يتسم بالتسليم المطلق لإرادة الله، ولكنهم يتّجهون إلى جانب «المتوفى»، فيعددون فضائله ومآثره، ويعبّرون عن مشاعرهم وأحزانهم، ويطرحون من خلال ذلك تأملاتٍ في الموت والحياة تتّسم بالأسى بشكل عام. ويلاحَظ أن بعض الأعلام كانت تُنْسيه

لحظةُ الموت الحدّ الأدنى من الموضوعية، فيجنح إلى المبالغة والإسراف العاطفي، كما أنّ بعض «المراثي» كانت تتداخل مع الترجمات الأدبية للراحلين، خاصة إذا كانوا كتّابًا أو شعراء.

أمّا القصة، فقد حاول أعلامُ البيان تأصيلها، واعتبرت الدراسة بعضهم رائدها الحقيقي من خلال المحاولات التي قدّمها تأليفًا وتعريبًا. ولا يقلّل من دور المدرسة في تأصيل هذا الجنس نظرةُ بعض الأعلام إليه، أو قلة إنتاجهم منه، فالذين نظروا بغير اهتمامٍ إليه قد كتبوا عددًا لا بأس به من القصص، والذين قلّ نتاجهم كانوا يرهبونه أو يشعرون بعدم القدرة على الوفاء بأصوله الأجنبية في أثناء الكتابة. ولكنّ نظرة عامة، إلى هذا الجنس الأدبي، توضّح أن المحاولات التي قدمتها مدرسة البيان في كتابة القصة كانت على وعي بأصوله ومقاييسه الأجنبية، وأنها نجحت إلى حدّ «ما» في تأصيل فنّ القصة في النثر الحديث في مصر عن طريق كتابته وتوجيه الشباب من الكتّاب إليه بتقديم النماذج أو إتاحة مجالِ النشر أمامهم، كما فعل «الزيات» في مجلة «الرسالة» وأختها «الرواية».

وقد لعبت مدرسة البيان دورًا هامًّا في عملية التعريب، والنقل عن الأدب الأجنبي، وتركّز التعريب في مجال القصة والرواية، والشعر والمقالة إلى حدٍّ «ما»، وكان أبرز علمين قاما بالتعريب: «المنفلوطي» و«الزيات» فقد كان مستوى اللغة الأجنبية لدى غيرهما ضعيفًا، ورغم أن «المنفلوطي» لم تكن لديه معرفة بلغة أجنبية واحدة إلّا أنه استطاع أن يستخدم مَن يترجم له ترجمةً حرفية، ويتولّى هو التعريبَ بصياغته وأسلوبه.

وبصورة عامة، فإنّ عملية الترجمة في مدرسة البيان، قد قدّمت صورة جيدة لما يمكن عليه العمل الأدبي المترجم، خاصة إذا كان المترجم يملك قدرة واضحة على فهْم اللغة المترجَم عنها، واللغة المترجم إليها. وقد تجلّى ذلك لدى«الزيات» الذي قضى بعضَ السنوات في فرنسا، وأجاد الفرنسية ومعجمها.

ومهما يكن من شيء، فإن مجال التفوق الحقيقي لمدرسة البيان، كان في تحقيق قيم فنية جديدة للأسلوب وللصياغة بوجهٍ عام، ومن خلال التيارات الأسلوبية المختلفة استطاعت هذه المدرسة أن ترتكزَ على أصولٍ واحدة، وتصل إلى غاية واحدة، وتعطي لمختلف التيارات فرصةَ التعبير عن نفسها بالوسائل والعناصر الممكنة لتحقيق الهدف الفني الكبير، وهو الأداء المتفوق والصياغة المبتكرة والفن الجميل.

لقد انطلقتِ التيارات الأسلوبية المختلفة: الصياغة الجميلة، والتوليد الذهني، والتنسيق التعبيري، والتصوير البياني؛ من أصول واحدة هي: احترام اللغة، والحفاظ عليها، وإثرائها، ومراعاة القواعد اللغوية والبلاغية في التعبير؛ لتحقيق غايةٍ واحدة هي الأسلوب الراقي البليغ.

ثمّ تباينت هذه التيارات في تحقيق الغاية الواحدة.

فاهتمّ تيار الصياغة الجميلة- وقد ظهر إثرُ مرحلة النهضة بكلّ ما فيها من صراع بين قيود الماضي وأثقاله، وبين منزلقات الواقع وأخطاره- بالصياغة المعتمدة على صفاء الأسلوب، واختيار اللفظة الملائمة والتركيب المتناغم، وتحقيق الموسيقى التلقائية والعفوية التي ترفض التكلف، وتنفرُ من التقليد.

ثمّ كان تيار « التوليد الذهني» ممثلًا للخصوبة العقلية والاهتمام بالأداء الدقيق المحكَم في إطارٍ من الجمال المتفرّد، وقد اعتمد هذا التيار على الثراء اللغوي والوعي البلاغي، والتراث العريق؛ في إقامة البناء الأسلوبي على أسس ذهنية تهدف إلى الابتكار والطرافة، وتحقيق الموسيقى الداخلية للجملة، والصورة المتميزة.

وجاء تيار «التنسيق التعبيري» ليحقق «خصوصية اللفظ، وطرافة العبارة» من خلال بناء تعبيري يعتمد على التوازن والتوازي، مستفيدًا بالمعطيات الهندسية التي تحقّق الدقة والرّقة والأناقة، وتعطي- في ذات الوقت- مدلولًا يوصل إلى قيام «التنسيق التعبيري» على أساس مِن «الطَبعية» والتناغم الموسيقي والتقابل في اللفظ والجملة والعبارة والفقرة والموضوع.

أمّا تيار «التصوير البياني»، فقد اهتم بتجسيم الأفكار ونقلها في صورة حيّة ومتحركة، تشدّ لبَّ القارئ بما تحمله من دلالات ساخرة وتهكمية وطريفة، مستعينة في ذات الوقت بالعناصر «الكاريكاتورية» التي تركز على بعض الجوانب التي لها دلالة خاصة ومفهوم معين.. فضلًا عن معطيات اللغة والبلاغة والخيال والفكاهة.

وقد حقّقت هذه التيارات لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر حالةً من الثراء التعبيري ارتقت بالنثر إلى مستوى غير مسبوق في العصر الحديث على الأقل، ومِن خلالها أمكنَ استخلاص الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان، وهي خصائص تدلّ على انطلاق مدرسة البيان في أدائها التعبيري من أصول واحدة إلى غاية واحدة، وتحقيق الوحدة التعبيرية- إن صح التعبير- من خلال التنوع في طرق الأداء.. ثمّ حرص أعلام المدرسة ووفائهم للغة والمعنى معًا. كذلك فإنّ مِن

أبرز خصائص مدرسة البيان القدرةَ على الوصف والتتبع والاستقصاء، ولعل أبرز الخصائص الفنية المشتركة لمدرسة البيان في مجال اللغة؛ هو الثراء المعجمي، واستخدام صيغ ومشقات معينة لوضع اللفظ المناسب للمعنى المناسب، والجهود المتميزة لإثراء اللغة بالتعريب والاشتقاق، ونفض الغبار عن الكلمات العامية ذات الأصول الفصيحة.. ثمّ تأتي الخصائص الفنية المشتركة للجملة البيانية لتؤكد تشابه أعلامِ البيان في استخدام الجملة، وطولها وقصرها، واعتمادها على عناصر لغوية وبلاغِية مختلفة، كذلك فإن خصائص التضمين والاقتباس والصورة من حيث المصدر والتشكيل تتشابهُ، وتكاد تكون واحدة.. وهو ما يعطي في النهاية لوحةً فريدة ومتميزة لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر.

وبعد..

فإنّ الصفحات الماضية- والتي ألقت الضوء على أهم إنجازات مدرسة البيان- لا تزعم أنها قد أوْفَت بما يجبُ لهذه المدرسة، أو أنها جمعت فأوعت؛ فالكمال لله وحده.. ولكنّها تقدم هذه الدراسة المتواضعة للقارئ؛ علّه يجد فيها جديدًا.



ثبتٌ بأهمّ المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث



١ـ القرآن الكريم.

أحمد أمين.

٢ـ فيض الخاطر ج ٣ ، ط ٧، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٤م.

٣ـ فيض الخاطر ج ٥، ط ٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٣م.

٤ـ فيض الخاطر ج ٦، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٣م.

٥ـ فيض الخاطر ج ٧، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٣م.

أحمد حسن الزيات.

٦ـ دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة سنة ١٩٤٥ .

٧ـ في أصول الأدب، ط٣، مطبعة الرسالة، القاهرة سنة ١٣٧٢ ـــ ١٩٥٢ .

٨ـ وحي الرسالة ج١، ط٦، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة سنة ١٣٧٦ – ١٩٥٧م.

٩ـ وحي الرسالة ج ٢ ، ط٥، مكتبة نهضة مصر، القاهرة سنة ١٩٦٣م.

١٠ـ وحي الرسالة ج ٣، ط٣، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، سنة ١٣٨٠م – ١٩٦٠م.

١١ـ وحي الرسالة ج٤، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

١٢ـ في ضوء الرسالة، ط ١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة سنة ١٩٦٣م.

١٣ـ تاريخ الأدب العربي، ط٢٥، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (بدون تاريخ).

أحمد الإسكندري، وآخرون.

١٤ـ المنتخب من أدب العرب ج ١، دار الكتاب العربي، مصر سنة ١٩٥٤ .

أحمد شوقي بك.

١٥ـ أسواق الذهب، دار الكتاب العربي، بيروت سنة ١٣٩٠هـ = ١٩٧٠م.

دكتور أحمد هيكل.

١٦ـ تطور الأدب الحديث في مصر، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة سنة ١٩٧١م.

أنور الجندي.

١٧ـ أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٣٨٨هـ = ١٩٦٩م.

جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده.

١٨ـ العروة الوثقى، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٨١هـ.

دكتور جمال الدين الرمادي.

١٩ـ عبد العزيز البشري، سلسلة أعلام العرب، (٢٤)، مكتبة مصر، القاهرة سنة ١٩٦٣م.

دكتور حفني محمد شرف.

٢٠ـ التصوير البياني، مكتبة الشباب، القاهرة سنة ١٣٩٠هـ = ١٩٧٠م.

خليل الهنداوي، وعمر الدقاق.

٢١ـ المقتبس من وحي القلم (دراسة ومختارات)، دار القلم، الكويت، بالاشتراك مع دار الشروق، بيروت (بدون تاريخ).

خير الدين الزركلي.

٢٢ـ الأعلام ج ٢، ط٣، وزارة المعارف بالسعودية، سنة ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م.

رفاعة رافع الطهطاوي.

٢٣ـ الأعمال الكاملة، ج١ ، ط١، تحقيق وتقديم محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت سنة ١٩٧٣م.

ستيفن أولمان.

٢٤ـ دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتعليق الدكتور كمال بشر، القاهرة سنة ١٩٧٥م.

الدكتور سعد مصلوح.

٢٥ـ الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) ط١، دار البحوث العلمية، الكويت والقاهرة سنة ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م.

٢٦ـ قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، بحث مخطوط، سنة ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م.

سلامة موسى.

٢٧ـ البلاغة العصرية واللغة العربية، ط٤، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٦٤م.

الدكتور شفيع السيد.

٢٨ـ التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة سنة ١٩٧٨م.

طه حسين.

٢٩ـ حديث الأربعاء ج٣، ط ٩، دار المعارف بمصر، القاهرة سنة ١٩٧٤م.

عباس حسن.

٣٠ـ اللغة والنحو بين القديم والحديث، ط ٢ ، دار المعارف بمصر، القاهرة سنة ١٩٧١م.

عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني.

٣١ـ الديوان، ط٣، دار الشعب، القاهرة (بدون تاريخ).

عبد العزيز البشري.

٣٢ـ المختار ج ١، دار المعارف بمصر، القاهرة سنة ١٩٥٩م.

٣٣ـ المختار ج٢، ط٤، دار المعارف بمصر، القاهرة، سنة ١٩٧٠م.

٣٤ـ في المرآة ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة سنة ١٣٤٥هـ = ١٩٢٧م.

عبد القادر الجرجاني.

٣٥ـ دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، سنة ١٩٧١م.

الدكتور علي شلق.

٣٦ـ النثر العربي في تطوره ونماذجه لعصري النهضة والحديث، ط٢، دار القلم، بيروت سنة ١٩٧٤م.

عمر الدسوقي.

٣٧ـ في الأدب الحديث، ج١ ، ط٧، دار الكتاب اللبناني، بيروت سنة ١٩٦٦م.

٣٨ـ في الأدب الحديث، ج ٢ ط٦، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة ١٩٦٧م.

٣٩ـ نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٩٧٦م.

قدامة بن جعفر.

٤٠ـ نقد النثر، تحقيق وتقديم عبد الحميد العبادي، المكتبة العلمية، سنة ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م.

الدكتور كمال نشأت.

٤١ـ مصطفى صادق الرافعي، سلسلة أعلام العرب (٨١)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٨م.

لامارتين.

٤٢ـ رفائيل، صحائف سن العشرين، ط٧، ترجمة أحمد حسن الزيات، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٣٨٠هـ = ١٩٦١م.

محمد جاد البنا.

٤٣ـ مقال في مجلة (مصر)، المنصورة، العدد الأول، أكتوبر سنة ١٩٧٤م.

محمد سعيد العريان.

٤٤ـ حياة الرافعي، ط١، مطبعة الرسالة، القاهرة سنة ١٣٥٨هـ= ١٩٣٩م.

الدكتور محمد رجب البيومي.

٤٥ـ النهضة الإسلامية في سير أعلامها المعاصرين ج ٢ ، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة سنة ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م.

٤٦ـ أحمد حسن الزيات.. بين البلاغة والنقد الأدبي، بحث مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية بالرياض، العدد الخامس، سنة ١٣٩٥هـ= ١٩٧٥م.

٤٧ـ رسالة الحب إلى شباب المصريين قيس وليلى، ط١، مطبعة النصر، القاهرة سنة ١٣٥٤هـ= ١٩٣٦م.

محمد عبد الغني حسن.

٤٨ـ عبد الله فكري، سلسلة أعلام العرب (٤٢)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٦٥م.

محمد عبد المنعم خفاجة.

٤٩ـ قصة الأدب في مصر ج٤، ط١، دار الطباعة المحمدية، القاهرة سنة ١٣٧٥هـ = ١٩٥٦م.

٥٠ـ قصة الأدب في مصر ، ج٥، ط١، المطبعة المنيرية بالأزهر، القاهرة سنة ١٣٧٥هـ = ١٩٥٦م.

محمد عبده.

٥١ـ الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ط١، تحقيق وتقديم محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، آب (أغسطس) سنة ١٩٧٢م.

٥٢ـ الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، ط١، تحقيق وتقديم محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، أيلول (سبتمبر) سنة ١٩٧٢م.

الدكتور محمد نايل.

٥٣ـ نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر والنقد الغربي الحديث، دار الطباعة المحمدية، القاهرة (بدون تاريخ).

محمد يوسف نجم.

٥٤ـ فن المقالة، ط٤، دار الثقافة ، بيروت سنة ١٩٦٦م.

محمود أبو رية.

٥٥ـ من رسائل الرافعي، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة سنة ١٩٦٩م.

محمود محمد شاكر.

٥٦ـ المتنبي، السفر الأول، مطبعة المدني، القاهرة سنة ١٩٧٦م.

مصطفى صادق الرافعي.

٥٧ـ تاريخ آداب العرب ج١، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت سنة ١٣٩٤هـ= ١٩٧٤م.

٥٨ـ تاريخ آداب العرب ج٢، ط٢، دا رالكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٩٤هـ= ١٩٧٤م.

٥٩ـ تاريخ آداب العرب ج ٣، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٩٤هـ = ١٩٧٤م.

٦٠ـ تاريخ آداب العرب ج٣، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٩٤هـ = ١٩٧٤م.

٦١ـ رسائل الأحزان، دار الكتاب العربي، بيروت سنة ١٣٩٣هـ = ١٩٧٣م.

٦٢ـ أوراق الورد، ط٩، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٩٣هـ = ١٩٧٣م.

٦٣ـ تحت راية القرآن، ط٧، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٩٤هـ = ١٩٧٤م.

٦٤ـ وحي القلم ، ج١، دار الكتاب العربي، بيروت، (بدون).

٦٥ـ وحي القلم ج٢، دار الكتاب العربي، بيروت (بدون).

٦٦ـ وحي القلم ج٣، دار الكتاب العربي، بيروت (بدون).

٦٧ـ السحاب الأحمر، ط٦، تقديم وتحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة سنة ١٣٧٤هـ = ١٩٥٥م.

مصطفى لطفي المنفلوطي.

٦٨ـ العبرات، دار الثقافة، بيروت سنة ١٩٦٦م.

٦٩ـ ماجدولين، دار الثقافة، بيروت سنة ١٩٦٩م.

٧٠ـ في سبيل التاج، ط١٧، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة (بدون تاريخ).

٧١ـ الفضيلة: أوبول وفرجيني، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة (بدون تاريخ).

٧٢ـ النظرات ج١، دار الثقافة بيروت (بدون تاريخ).

٧٣ـ النظرات ج٢، دار الثقافة بيروت (بدون تاريخ).

٧٤ـ النظرات ج٣، دار الثقافة بيروت (بدون تاريخ).

٧٥ـ الشاعر أوسير انودي برجراك، دار الثقافة، بيروت (بدون تاريخ).

الدكتورة نفوسة زكريا.

٧٦ـ عبد الله النديم بين الفصحى والعامية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.

الدوريات والصحف الأدبية:

مجلدات وأعداد مختلفة من الدوريات والصحف التالية وغيرها:

١ـ الرسالة.

٢ـ البلاغ.

٣ـ المقتطف.

٤ـ الوادي.

٥ـ السياسة.

٦ـ المصور.

فهرس المحتـويات

الموضـــوع	الصفحة

قائمةٌ بأسماء مؤلَّفات الدكتور حلمي محمد القاعود

أولًا: كتب صدرت عن دار النشر الدولي بالرياض:

- النقد الأدبي الحديث: بداياته وتطوراته.
- تيسير علم المعاني.
- الأدب الإسلامي: الفكرة والتطبيق.
- محمد- صلى الله عليه وسلم- في الشعر العربي الحديث. (طبعة ثانية منقحة ومزيدة ومجلدة وفاخرة).
- المدخل إلى البلاغة القرآنية.
- القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث: دراسة ونصوص (الطبعة الرابعة).
- تطور النثر العربي في العصر الحديث.

ثانيًا: إسلاميات:

- مسلمون لا نخجل. (٤ طبعات).
- حراس العقيدة. (٣ طبعات).
- الحرب الصليبية العاشرة.
- العودة إلى الينابيع.
- الصلح الأسود.. والطريق إلى القدس.
- ثورة المساجد.. حجارة من سجيل.

ـ هتلر الشرق.

ـ جاهلية صدام، وزلزال الخليج.

ـ أهل الفن وتجارة الغرائز. (طبعتان).

ـ النظام العسكري في الجزائر.

ـ حفنة سطور.. شهادة إسلامية.

ـ واسلمي يا مصر.

ـ التنوير.. رؤية إسلامية.

ـ الأقصى في مواجهة أفيال أبرهة.

ـ الإسلام في مواجهة الاستئصال.

ـ تحرير الإسلام.

ـ الصحافة المهاجرة.

ـ ثقافة التبعية.. المنهج، الخصائص، التطبيقات.

ـ دفاعًا عن الإسلام والحرية.

ـ معركة الحجاب والصراع الحضاري.

ـ العصا الغليظة.

ـ انتصار الدم على السيف.

ثالثًا: أدب ونقد:

ـ الغروب المستحيل. (سيرة كاتب).

ـ رائحة الحبيب. (مجموعة قصصية عن حرب رمضان).

- الحب يأتي مصادفة. (رواية عن حرب رمضان).
- مدرسة البيان في النثر الحديث. (طبعتان).
- موسم البحث عن هوية: دراسات في القصة والرواية.
- الرواية التاريخية في أدبنا الحديث. (طبعتان).
- الحداثة العربية: المصطلح والمفهوم.
- الورد والهالوك: شعراء السبعينيات في مصر.
- الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني. (طبعتان).
- لويس عوض: الأسطورة والحقيقة.
- حوار مع الرواية في مصر وسورية.
- الرواية الإسلامية المعاصرة.
- الوعي والغيبوبة: دراسات في الرواية المعاصرة.
- إنسانية الأدب الإسلامي.
- حصيرة الريف الواسعة.

رابعًا: كتب للأطفال:

- واحد من سبعة.

